QRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 28 - vol. 7 - diciembre 2007

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «Tribunal militar!» de
Carlos María Federici

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2007 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIETA & SOCIEDAD

Juan Manuel Aurrecoechea
La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología **185**

AUTORES

Adelaida de Juan
Nuez: premio a la caricatura **198**

COMUNICACIÓN SOCIAL

Luis Mauro Sujatovich
La construcción del héroe en «El Eternauta» (2) **205**

HISTORIA

Hernán Ostuni Rocca
La historieta uruguaya **225**

Joaquín Cuevas
Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana **237**

Gabriel López Soliz
Una aproximación a la historia de la caricatura en Bolivia **241**

PANORÁMICA

Jorge Siles
El *boom* de la historieta boliviana **245**

La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología

Juan Manuel Aurrecoechea

Autor de «Puros cuentos, historia de la historieta en México», en colaboración con Armando Bartra y de «El episodio perdido, historia del cine mexicano de animación»

Resumen

Entre las décadas del cuarenta y del noventa del siglo pasado la historieta fue la lectura popular por excelencia, cuando no la única, de la inmensa mayoría de los mexicanos. A mediados de la década del ochenta la cantidad de lecturas de historieta alcanzó en México la increíble cifra de los dos mil millones de lecturas anuales. Pese a su importancia, los círculos cultos *y* académicos *despreciaron durante años a la historieta popular y cuando más le dedicaron fáciles descalificaciones, considerándola lectura despreciable. Hoy que el prejuicio parece superado y las nuevas generaciones la valoran de una manera mucho más abierta, la historieta mexicana se encuentra en franco proceso de extinción y apenas quedan huellas de su presencia, omnipresente e insoslayable tan solo unos años atrás.*

Abstract

Among the forties and nineties in last century the comic was the more important popular reading, when not the only one of the immense majority of the Mexicans. By the middle of the eighties the comic readings quantity reached in Mexico the incredible figure of two thousand million per year. In spite of their importance, the learned and academic circles rejected during years the popular comic and dedicated to them easy disqualifications, considering them worthless reading. Today when the prejudice is overcome and the new generations value it in a much more open way, the Mexican comic is in extinction process and they are only prints of its presence, omnipresent and so alone insoslayable some years behind.

La historieta popular mexicana es especie en peligro de extinción. Muy pronto no quedarán más que huellas y algunos vestigios del fenómeno cultural que convocó a millones de lectores en la segunda mitad del siglo XX y cuya fundación data de marzo de 1936, cuando apareció el primer número de la legendaria revista *Pepín*. Las únicas historietas de la época clásica que sobreviven son *La Familia Burrón*, de Gabriel Vargas, y *El libro Semanal*, de varios autores, que siguen acudiendo puntuales a la cita semanal con sus lectores. Otras series de aquella época que todavía se publican (*Memín Pingüín*, de Yolanda Vargas Dulché y Sixto Valencia, o los clásicos de *Lágrimas, Risas y Amor*, de la misma autora y Antonio Gutiérrez) no son más que rediciones de obras producidas entre la década del cuarenta y la del setenta, no de obras vivas realizadas en la actualidad, a diferencia de *La Familia Burrón* o *El Libro*

Semanal, cuyos autores continúan produciendo nuevas historias.

Hace poco, los jóvenes historietistas agrupados en el sello Caligrama proclamaban desde las páginas de un diario nacional que la historieta mexicana gozaba de cabal salud, como lo probaban sus publicaciones («El Bulbo» y «Vinny el perro de Balbuena», de Bachan; «El cadáver y el sofá», de Tony Sandoval; «Operación Bolívar», de Edgar Clement; «Gris» de Patricio Betteto y Tony Sandoval; «Micro», de Ricardo García Fuentes). Pero con independencia de la notable calidad de estas *novelas gráficas*, como sus propios autores califican a sus obras, y de que sin duda alguna se trata de historietas mexicanas, pienso que tienen poco que ver con la tradición de la historieta popular mexicana.

A la que me refiero como especie en extinción es a esa historieta de tirajes millonarios que saturó los kioscos de periódicos y revistas por casi sesenta años (entre la década del cuarenta y la del noventa del siglo pasado). Esa que nos dio héroes y heroínas de la talla de Borola Tacuche de Burrón, Panza Piñón, Rolando Rabioso, Tawa, Memín Pingüín, María Isabel, Kalimán, Chanoc, Alma grande, El Payo o Juan Caltzonzín. De la que consagró a Santo, el enmascarado de plata y organizó lo mismo un combate submarino entre Pancho Villa y los monstruos del espacio, que elevó a la categoría de ídolo de papel a uno de nuestros más grandes íconos de la corrupción gubernamental: el general Arturo Durazo, jefe de la policía durante el sexenio de José López Portillo. Hablo de la historieta que escandalizó a curas, asociaciones de padres de familia, educadores oficiales y oficiosos. De la que fue acusada como corruptora de la inocente alma popular y sus infancias. De la que dio origen a inmensas fortunas y cimentó grandes emporios editoriales (la Cadena García Valseca, Novedades Editores, Novaro, Edar, Vid, Ejea, etcétera, etcétera). Hablo de esa historieta que consiguió que para mediados de la década del ochenta el lector mexicano se convirtiese en el mayor consumidor de cómics del mundo, cuando la cantidad de lecturas anuales de historieta en nuestro país alcanzó la increíble cifra de los dos mil millones. Y esta insaciable demanda era satisfecha fundamentalmente por la producción nacional. Esa historieta es la que pronto solo será leyenda. Otra historieta mexicana vendrá, pero sin duda será distinta, diferente en su alcance y popularidad.

Ese fenómeno industrial y de lectura que constituyó la historieta popular mexicana se desenvolvió en el silencio. Pese a que nuestros pepines, cuentos, cómics, caricaturas (como se les quiera llamar) estaban presentes en el kiosko de cada esquina y llegaban a los rincones más remotos del país, pese a que era prácticamente imposible no advertir su omnipresencia, hasta la década del sesenta no despertaron más que muy esporádicas reflexiones; las más de las veces rotundas descalificaciones, como la ejemplar diatriba que les dedicó el agudo Efrén Hernández en 1940, quien calificó de «inquietante, trágico y desalentador» que «babosadas tales como los paquines [en referencia a la revista *Paquín*, que por entonces editaba Francisco Sayrols] encuentren acogida tal».

El escritor preveía desastrosas consecuencias. «Este dulce niñito –afirma-

ba– de mirada todavía limpia, de sonrisa graciosa, que se pasa, al parecer inofensivamente largas horas volteando las páginas de su *Paquín*, pues éste, si continúa con este uso... mentalmente jamás deberá ser menos que un niño, sus circunvoluciones cerebrales, su espina vertebral, irá uniformándose, los jugos de su tuétano irán ensombreciendo, su corazón se irá secando y cuando sea grande, será otro pobrecito sin penetración, ciego, ignorante, quimerista, seco y ególatra, bueno sólo para candidato a presidio, para general matón, para mercader, para estafador...».

La idea de que la lectura de historietas favorecía la cultura de la miseria y era culpable de graves lastres mentales de nuestro pueblo se convirtió en opinión generalizada. El prejuicio lo compartían hasta sus propios lectores –por otra parte fieles devotos a la literatura sepia, como también se conoció a la historieta mexicana por su muy frecuente uso de tinta de este color–, que consideraban su afición como una especie de vicio inocente. Incluso muchos dibujantes y argumentistas menospreciaban su oficio y sentían cierta vergüenza de «vivir del cuento». Al coronel García Valseca, que fincó su emporio periodístico (editor de *Esto* y los «soles de México») sobre los cimientos de los redituables pepines, le resultó incómodo ser considerado editor de revistas de monitos cuando decidió dedicarse a la política en 1957 y sacó a *Pepín* de la circulación.

El lugar común de que la historieta era producto nocivo impregnó la política estatal. El Reglamento de revistas ilustradas de 1944, que estuvo vigente durante muchos años, señalaba: «La educación se ve contrarrestada de manera grave por una serie de revistas ilustradas, historietas y láminas, que bajo pretexto de amenidad o diversión contienen argumentos y estampas nocivas por su inmoralidad, que apartan el espíritu juvenil de los causes rectos de la enseñanza, presentando a menudo descripciones gráficas que ofenden el pudor, la decencia y las buenas costumbres excitando sexualmente a la juventud y exponiéndola a los riesgos de una conducta incontinente o libertina».

Figura 1: «Adelita y las guerrillas» de José G. Cruz.

La idea de que la historieta era asunto popular y deleznable propició que erigiera un muro de silencio sobre el género.

En México, la mayoría de las industrias culturales –el cine, la radio, la industria discográfica, el deporte y la televisión– han recibido la atención cotidiana de la crónica periodística y sus productos han sido sometidos a la vigilancia de la crítica. Abundan las crónи-

PERO ESTA VEZ SOLO EL NEGRO ANTIFAZ ES TESTIGO DE DOS LÁGRIMAS QUE HAN BROTADO DE AQUELLOS OJOS DE EXPRESION FRIA E INDIFERENTE..
17

Figura 2: «El pirata negro» de Joaquín Cervantes Bassoco.

Figura 3: «El charro negro» de Adolfo Mariño Ruiz.

cas y la documentación de anécdotas, pero también las reseñas históricas, la reflexión y el análisis. La labor ha sido cubierta principalmente por el periodismo, pero también por académicos y especialistas. No ha sido el caso de la historieta mexicana. Hasta hace unos cuantos años no se hablaba en público del cómic mexicano; que entretanto y sin mucho aspaviento se fue constituyendo en la lectura principal, cuando no la única, de la inmensa mayoría de los mexicanos.

No fue sino hasta la década del setenta cuando comenzaron los acercamientos desde perspectivas menos prejuiciadas. Estos surgieron alentados por una revalorización internacional de la historieta que comenzó en Europa a fines de la década anterior, y a la que contribuyó de manera decisiva la irrupción de los movimientos contraculturales de aquellos años. Revistas como la francesa *Metal Hurlant*, la española *Tótem* y la italiana *Alter Alter* mostraron la madurez del género. En 1973 tuvo lugar la primera edición del Salon International de la Bande Dessinée de Angoulême, Francia, y adquirió importancia mundial el Salone Internazionale dei Comics, del Cinema d´animazione e dell'Illustrazione que cada año se celebra en Lucca, Italia, desde 1966. El cómic, cuyo nacimiento simbólico data de 1896 con la aparición de «The Yellow Kid», de Richard Outcault, había llegado a la edad adulta y el crítico catalán Román Gubern lo proclamaba como el noveno arte.

La revalorización de la tradición internacional de la historieta fue paralela al auge del nuevo cómic y en especial al resurgimiento del cómic norteamericano. En Estados Unidos el género alcan-

zó madurez desde muchos años atrás y una larga lista de clásicos indiscutibles precedió a los jóvenes *hippies*, como Robert Crumb, Richard Corben o Gilbert Shelton, que desarrollaron el poderoso movimiento del cómic *underground*. Los estudios del francés Maurice Horn, de los españoles Javier Coma y Román Gubern, del italiano Umberto Eco y del norteamericano Jerry Robinson establecieron el canon del género: y el interés que despertaron los medios de comunicación y la cultura de masas –reflejados en la trascendencia mundial de «La galaxia de Gutenberg» (1962) y «Guerra y paz en la aldea global» (1968) del canadiense Marshall Macluhan– terminó por atraer múltiples miradas sobre el género. En 1971 aparece «Para leer al Pato Donald», del chileno Ariel Dorfman y el belga Armand Mattelart, libro clave de la literatura política de la década del setenta, que analiza y denuncia, desde una perspectiva marxista, el papel enajenante de los medios masivos de comunicación y, en particular, el del emporio Disney, en la entronización de la ideología imperialista norteamericana en América Latina. Pese a sus múltiples virtudes, el análisis de Mattelart y Dorfman no ayudó a la valorización del cómic latinoamericano y proveyó de nuevos argumentos a los detractores del género.

En esos años de auge del cómic –y de su valorización– parecía que en México no sucedía nada pese a que el país era el mayor consumidor por habitante de historietas del mundo. Lo que se consumía eran productos como *Kalimán*, *Memín Pingüín*, *El Libro Vaquero* o *Lágrimas, Risas y Amor*, historietas totalmente desconocidas fuera de las fronteras nacionales aunque el tiraje semanal de cada una de ellas era del orden del millón de ejemplares. En el país solo dos historietistas llamaban la atención del perio-

Figura 4: «El sr. Pestaña» de Hipolito Zendejas y Andrés Audiffred.

Figura 5: «El Santos vs. la Tetona Mendoza» de Jis y Trino.

¡COMO ERES TARUGO! ¿VES AQUELLA MORENAZA DE VESTIDO ROJO CON UNOS PIERNONES BÁRBAROS?
¡NO ME HABÍA FIJADO. PERO QUE BIEN ENSEÑA!
28

Figura 6: «El tigre de Zacazonapán» de Rafael Araiza.

YA ES TARDE PARA HACERME CREER QUE ERES NIÑA INGENUA...¡NO LO ERES, PERO EN CAMBIO ERES MUY HERMOSA!
?
ROBERTO SE PRENDIÓ A LA BOCA DE ESTRELLITAS CON TODO EL FUEGO DE SU CORAZÓN...

Figura 7: «Flor de arrabal» DE Yolanda Vargas Dulché y Leopoldo Zea Salas.

dismo y la crítica: Gabriel Vargas y Rius. El valor de ambos no tiene duda, pero la atención de los sectores cultos sobre *La Familia Burrón*, mucho le debió al proselitismo varguiano de Carlos Monsiváis –uno de sus más devotos lectores–, mientras Rius se movía en el ámbito fronterizo entre la historieta y la caricatura política. «Los supermachos» y «Los agachados» eran extravagancias –extravagancias de inmenso valor y calidad– para el medio y navegaban a contracorriente de la tradición de la historieta popular mexicana.

A principios de la década del setenta, Monsiváis era prácticamente el único periodista cultural que se ocupaba de la historieta nacional. Él advirtió la importancia de los cómics en la cultura popular y ubicó obras y autores significativos (Gabriel Vargas, Gaspar Bolaños, Germán Butze, Rafael Araiza). Postuló a Borola Tacuche Burrón como el mayor logro de la picaresca mexicana y a «Los superlocos» (la historieta de Vargas que precedió a «La familia Burrón») como uno de los momentos cumbre del humorismo y la crónica mexicana. En diversos artículos se ocupó del género, pero quizá donde mejor expresó una visión panorámica sobre el tema fue en «Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor» de 1975, publicado en la revistas *Textos* del Departamento de Bellas Artes del gobierno de Jalisco.

Al inicio de la década del setenta el propio gremio trata de quitarse la mala fama. En busca de prestigio, el Círculo de Tlacuilos, que agrupaba a la mayoría de los historietistas de México, editó en 1970 la revista *Dibujantes*. Todo en dibujo, historieta e ilustración. La publicación dio cuenta de la revaloración mundial de la historieta y comentó la obra de los norteamericanos y europeos que estaban revolucionando el mundo de las viñetas y los globos. Naturalmente también dedicó sus páginas a quienes

consideraba los clásicos mexicanos y maestros del género, pero solo circuló entre los profesionales del medio. El argumentista Javier Reynag fue el primero en tender puentes entre el gremio y la intelectualidad; organizó salones anuales de historieta mexicana entre 1971 y 1974 en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales. Los logros de mayor trascendencia del Círculo de Tlacuilos fueron la exposición de 1971 que se presentó en el Museo del Palacio de Bellas Artes y la publicación, en 1979, de un número especial de la prestigiada revista *Artes de México* dedicado por completo a la historieta mexicana. El propio Reynag y Rosalía de Valdez –hermana de Antonio Gutiérrez, el dibujante de *Lágrimas, Risas y Amor*– se encargaron de la edición, que se convirtió en referente obligado para quienes se interesaban en el tema.

Carlos Vigil, dueño y director de Senda, la editorial que publicaba las renovadoras series *El Payo* y *Torbellino*, comandó el Cómic Estudio Grupo, editor del fanzine *Motus Liber*, y sirvió de guía a los investigadores norteamericanos Harold Hinds, Charles Tatum y Charles R. Wicke, que estudiaron la historieta popular mexicana de aquellos años. Sus estudios aparecieron, primero publicados en las revistas *Journal of Popular Culture* y *Studies in Latin American Popular Culture*, y luego agrupados en el libro «Not Just for Children: The mexican comic book in the late 1960´s and 1970´s», editado en 1992. Pasarían quince años para que apareciera una versión en español de este pionero trabajo: el libro de Hinds y Tatum acaba de aparecer en el 2007 publicado por el Instituto Cultural de Aguascalientes. El exotismo de la historieta popular mexicana también atrajo a la antropóloga alemana Chistine Wischman, que publicó, en 1979, «Die mexikanishe fotonovela» en la revista *Studien und Materialien*

Figura 8: «La familia Burrón» de Gabriel Vargas.

SI SE CONSIDERA AL CINE COMO ESPECTACULO SOLAMENTE NO RESISTE EL MENOR ANALISIS....
651
PERO ES QUE EL CINE NO ES UN ESPECTACULO, ES UN VICIO DE LOS MAS CORRIENTES Y BAJOS, UN VICIO QUE SE REFUGIA EN LA OSCURIDAD...
..Y QUE LA TIENE COMO COMPLICE EN TODOS LOS "PECADOS DE POCA MONTA" DE LA JUVENTUD ACTUAL....
HOY LOS ENAMORADOS YA NO BUSCAN EL PERFUME DE UN HUERTO EN FLOR PARA DARSE EL PRIMER BESO, SIMPLEMENTE HUYEN A LA PESTILENTE SALA CINEMATOGRAFICA Y LISTO!
SMAK!
MUA!
PLASH!
CHUC!

Figura 9: «La mula maicera» de Abel Quezada.

A VER, MAISTROS, ¡HA LLEGADO LA HORA DE QUE SE DISCUTAN.
Y DON SIPSANO Y SUS SELECCIONADOS DEL 800 SE ARRANCAN CON LAS DELICADAS NOTAS DEL VALS INTITULADO "NO ES GRUESA ANTONIA, LO QUE TIENE ES MAL FAJADA."
TOCA CON CUIDADO EL SAXOFON, MENESPS, PORQUE COMO ES TAN DELICADO SI HACES FUERZA SE TE PUEDE SALTAR EL OMBLIGO.
CHINGUIÑOSOS Y CON OJOS DE CONEJO
FAJON CON ALGODON

Figura 10: «Los superlocos» de Gabriel Vargas.

SINOPSIS
NUEVAMENTE PANZA ES VÍCTIMA DEL EGOÍSMO DE SU ABUELO, QUIEN NO DEJA QUE INVESTIGUEN SU MISTERIOSO AUTOMÓVIL
...Y LA PRÓXIMA VEZ QUE ME LA VUELVAS A HACER, TE MATO, DEMONIO!

Figura 11: «Los supersabios» de Germán Butze.

der Anthropologishen Forschung. Hasta donde sabemos este estudio no se ha traducido al español. También en 1979 apareció «Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México» de Irene Herner, comunicóloga que se adscribió a la corriente iniciada por Dorfman y Mattelart. Su pionero trabajo, resultado de una investigación desarrollada en la Universidad Autónoma de México documentó por primera vez el estado de la industria y proporcionó los datos que documentaban lo obvio: la omnipresencia de la historieta mexicana, sus tirajes millonarios.

En 1980, la Dirección de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública (SEP), encabezada por Javier Barros, emprendió un ambicioso programa de edición de historietas y fotonovelas, que intentaba proporcionar a los lectores un nuevo cómic, como paso previo a su incursión en la literatura y el libro. El proyecto dirigido por Paco Ignacio Taibo II, se convirtió en una verdadera cruzada por la reivindicación del lenguaje de los monitos: combinaba la edición de varias series –*México, Historia de un Pueblo*, *Novelas Mexicanas Ilustradas*, *Episodios Mexicanos*– con la publicación de *Snif*, una revista que promovía autores europeos como Hugo Pratt, Carlos Jiménez y Luis García. El proyecto condenó en los términos tradicionales los contenidos de la historieta industrial mexicana y juzgó culpables a sus editores y argumentistas, aunque reivindicó a los dibujantes profesionales del gremio e incluso congregó a algunos de los más destacados en torno al proyecto. En agosto de 1981, la SEP organizó en Cocoyoc, Morelos, el Encuentro Internacional de la Historieta, al que asistieron los españoles Antonio Hernández Palacios, Carlos Giménez, Luis García y Víctor de la Fuente; los argentinos José Muñoz, Carlos Sampayo, Leopoldo Durañona y Roberto Fontanarrosa, y el mexicano radicado en Nueva York Sergio Aragonés, que por entonces era colaborador de *Mad*. Por México participaron Rius y casi todos los dibujantes y argumentistas que trabajaban para las publicaciones del proyecto SEP. La idea era contagiar a los mexicanos del renovador espíritu que vivía la historieta adulta que se publicaba en Europa.

Pese a que la intervención de la SEP conmovió al medio y consiguió que dibujantes como Ángel Mora, Sixto Valencia, Antonio Cardoso, Sealtiel Alatriste o Juan Alba, entre muchos otros, revalorizaran su trabajo, falló en dos aspectos fundamentales: no logró consolidar un núcleo de argumentistas profesionales e ignoró la tradición histórica del cómic mexicano. El proyecto, dependiente de los recursos estatales, se disolvió con el relevo sexenal de 1982. La idea sobre el estado de la historieta mexicana que promovió la SEP fue expresada con gran claridad por Mariano Ayuso, editor de la revista española *Sunday*, quien asistió al congreso de Cocoyoc:

«Para que se hagan una idea, en México todo es grandioso, la capital, dieciocho millones de habitantes, quince canales de televisión (*sic*), un tráfico de automóviles apabullante, su riqueza petrolífera, y ya llegando a nuestro tema; las historietas, se lanzan cien millones de ejemplares mensualmente al mercado. Por ejemplo *Kalimán*, uno de los más grandes éxitos comerciales de México, su tirada semanal sobrepasa los dos millones de ejemplares.

»Por añadidura en México, sus historietas son unas de las peores del mundo –según declaró uno de los dibujantes– llena de grafismos monótonos, idealismos ramplones, sexo, violencia [...] pero lo más grave de la historieta mexicana en general, es que apela a la pasividad del lector...».

Figura 12: «Memín Pingüín» de Yolanda Vargas Dulché y Sixto Valencia.

Se repetía, así, la visión que casi cuarenta años atrás había expresado Efrén Hernández sobre nuestros sufridos monitos.

En la década del ochenta Adriana Malvido y Teresa Martínez se acerca-

Figura 13: «Padrinos y vampiresos» de Bismark Mierde.

Figura 14: «Rolando el rabioso» de Gaspar Bolaños.

ron al fenómeno de la historieta mexicana desde una perspectiva inédita: el reportaje. Privilegiaron las preguntas sobre los juicios y realizaron más de cuarenta entrevistas a dibujantes, argumentistas, editores, distribuidores y autoridades gubernamentales relacionadas con el medio. Aunque su propósito era realizar una tesis profesional publicaron gran parte de su trabajo en el diario *La Jornada*, lo que permitió a un numeroso grupo de lectores compartir los resultados de la investigación periodística. Su trabajo desentrañó la situación de la industria en la década del ochenta; exploró la historia del cómic mexicano, analizó al medio editorial, los mecanismos de la distribución, las relaciones laborales y, por primera vez, dio voz pública a muchos de sus autores y protagonistas.

En 1987 se presentó en el Museo de Culturas Populares de la ciudad de México la exposición «Puros cuentos, historia de la historieta en México», producto de más de tres años de investigación y documentación de un equipo coordinado por Alfonso Morales. La presentación ocupó más de novecientos metros cuadrados con originales, impresos y alusiones al variadísimo universo del cómic mexicano, al que reconoció como uno de los pilares de nuestra cultura popular.

«Pasión infantil de casi todos –afirma el folleto que acompañó la exposición–, amor adolescente de muchos, vicio de madurez –secreto y clandestino– de algunos, la historieta mexicana es, sin embargo, la gran desconocida. Nuestra historieta no viste, no da prestigio cultural, no adorna salas y bibliotecas. Es un producto efímero y desechable. Se lleva en el bolsillo trasero del

pantalón o en la bolsa del mandado. Se lee en el camión o en el Metro. Se manosea y se tira. Se revende. Se alquila. Pasa de mano en mano. Termina en el fogón o en el cuarto de baño.

»Para tres generaciones de mexicanos, los monitos han sido silabario y cartilla de lectura, lección de historia, acceso a mundos exóticos y materia prima de los sueños, satisfacción vicaria de frustraciones económicas, sociales y sexuales. Las historietas han creado mitos y consagrado ídolos, fijado y dado esplendor al habla popular, ratificado lo mismo el machismo que la fe guadalupana.

»Los monitos mexicanos hacen una crónica que se lee de soslayo; son constancia de usos y costumbres multitudinarios pero indocumentados; testimonio impreso de la evanescente sensibilidad popular; registro involuntario de sabiduría e ignorancia que circula en millones de páginas leídas cotidianamente por millones de lectores».

A la exposición siguió la publicación de los tres volúmenes de «Puros cuentos», de Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, que documentan la historia de nuestros monitos desde su prehistoria hasta mediados de la década del cincuenta.

Para el fin del milenio por fin parece comprenderse que en las viñetas y globos de la historieta popular mexicana se hallan invaluables pistas para comprender la sensibilidad del México del siglo XX. Como afirma Alij Anaya: «Las ilustraciones y los argumentos de las historietas festejan o critican ora procesos sociales como la opulencia y la pobreza o bien complicados sistemas simbólico-discursivos como el género, la justicia, la lucha de clases o las imprescindibles urgencias estético-afectivas. Pero aún hay más [...] al héroe y a la heroína mexicana aún les resta volver a casa y al barrio para lidiar con la belleza, la maldad, el esfuerzo, el cariño, la violencia y la muerte. La historieta mexicana del siglo pasado representa esto y un tanto más: ella evoca una tablilla del recuerdo que aguarda aquellas interpretaciones que la conviertan símbolo de cultura nacional».

Figura 15: «Oreja y rabo» de Ramón Valdiosera.

Afortunadamente, con el advenimiento del siglo XXI, parece superado el prejuicio que, durante muchos años, calificó a las revistas de monitos como lectura despreciable y sin valor, a las que no había que dar mayor atención. Hoy, tanto la academia como las nuevas generaciones valoran de un modo mucho más abierto los hábitos y prácticas

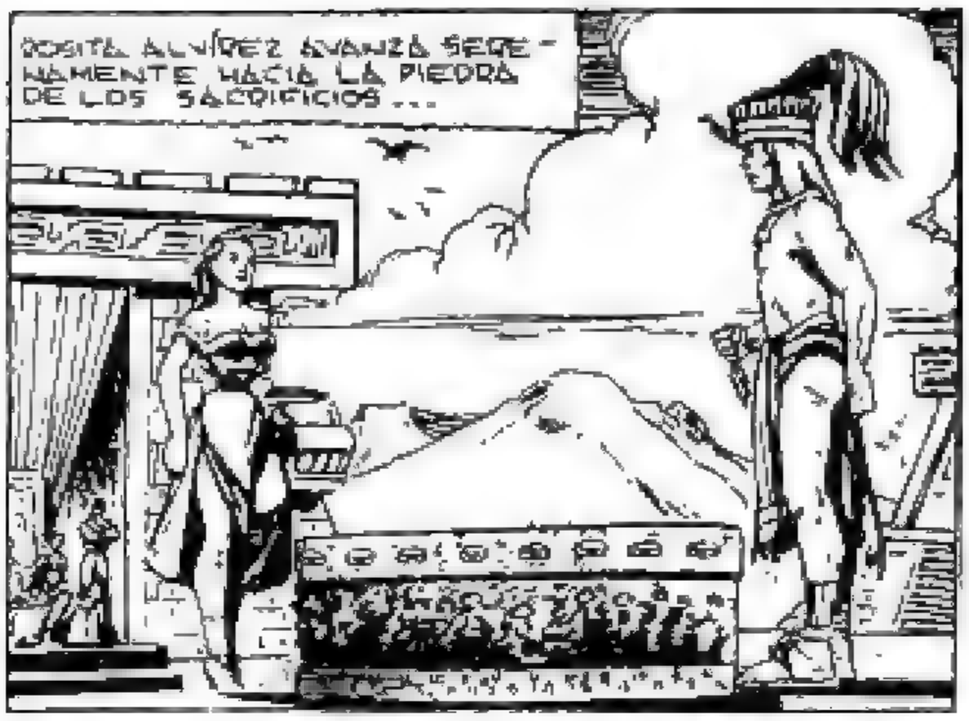

Figura 16: «Rosita Alvírez y el charro misterioso» de Alfonso Tirado.

Figura 17: «Wama» de Joaquín Cervantes Bassoco.

de lectura popular predominantes en el siglo XX, como nuestros viejos cómics. Persisten, sin embargo las visiones simples y descalificadoras. Un ejemplo paradójico lo representa Del *Pepín* a «Los Agachados». «Cómics y censura en el México posrevolucionario», de la norteamericana Anne Rubenstein, recientemente publicado por el Fondo de Cultura Económica. Hay que admitir que la autora realizó un profuso trabajo de investigación en los archivos de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, en los que localizó un invaluable cúmulo de demandas y quejas de la derecha contra los medios impresos. También hay que agradecer que documenta los usos y costumbres de la burocracia encargada de la censura. Pese a estas virtudes, además de su injusto capítulo sobre la obra de Rius, al que acusa sin fundamento alguno de no encontrar lectores «fuera de la clase media» y de «cómplice del Estado mexicano», la norteamericana termina haciendo afirmaciones tan bárbaras como la siguiente: «Estas historietas [y se refiriere no a unas cuantas sino a toda la historieta mexicana, a la que dedicó las 307 páginas de su obra] han sido enormemente populares, pero eso no las hace buenas, ni siquiera interesantes. No tiene mayor sentido aplicarles los instrumentos de la historia del arte o de la crítica literaria [...] el enorme atractivo de las historietas y los géneros afines no significa que tuviesen alguna influencia sobre sus millones de lectores».

Fuente indispensable para el conocimiento y comprensión de lo que hemos sido, nuestras historietas, sin embargo, son leyenda. Para el público y los investigadores, la inmensa producción histórica es prácticamente inaccesible. Paradójicamente, cuando ha llegado el tiempo de revaloración de la historieta

mexicana, cuando toca la hora de su arqueología, las fuentes disponibles son muy escasas. Los ejemplares de las revistas de monitos, tan omnipresentes como ninguneados en su momento, han sido devorados por el tiempo y el olvido: se han convertido literalmente en polvo. Los escasos números que sobreviven se encuentran en manos de celosos coleccionistas y el único acervo público existente –el de la Hemeroteca Nacional de México (http://www.pepines.unam.mx)– solo está parcialmente clasificado.

Las consecuencias del ninguneo histórico que padeció nuestra historieta durante cerca de setenta años, las señala con agudeza Carlos Monsiváis: «Desgraciadamente en el caso de México, no hay manera de volver a nada, no existen las revisiones y se han perdido muchas de las historietas. Es una suerte de desastre. La historieta mexicana desde luego requiere de clásicos. No de clásicos inventados, sino de aquellos que van decantando su fama, su permanencia, a través de generaciones. En este sentido, el fracaso es evidente, porque solo una historieta –«La familia Burrón»– ha perdurado, todas las demás han desaparecido. Y sin embargo, hay muchas que hubieran podido perfectamente calificar a la condición de clásicos, porque tenían dibujo memorable, humor peculiar, capacidad de influir, de moldear a sus lectores, que desde luego pertenecían a todas las capas generacionales. Esta falta de clásicos es uno de los principales escollos para encontrar el perfil histórico de la historieta mexicana. Si no hay cultores y obsesos y maniáticos de la tradición del cómic en México todo parece empezar de nuevo, y ese empezar siempre de nuevo es lo que quita densidad a nuestro cómic y lo hace tan subsidiario del norteamericano o italiano o francés. Yo creo que hay que buscar a aquellos creadores de historieta que fueron capaces de crear mundos propios, y que de existir esa continuidad y darse las rediciones hubieran podido calificar perfectamente a la condición de clásicos».

Bibliografía

Arceo, Martín: «La historieta vive, la industria ha muerto», *La Jornada*, México, 11 de septiembre de 2007.

Artes de México: «La historieta Mexicana», *Artes de México*, no. 158, México, 1979.

Aurrecoechea Hernández, Juan Manuel: «Entrevista a Carlos Monsiváis», inédita, México, 26 de julio de 1996.

Ayuso, Mariano: «Sunday también estuvo en México», *Sunday Comics, Revista de Estudios e Investigación de la Historieta*, no. 11, año V, Madrid, 1981.

Borrego Salvador: «Cómo García Vlaseca fundó y perdió 37 periódicos y cómo Eugenio García Sada trató de rescatarlos y perdió la vida», Editorial Tradición, México, 1985.

Círculo de Tlacuilos: *El Tlacuilo, la Revista Mexicana de las Artes Gráficas*, no. 4, México, julio-agosto de 1978.

Gonzara, Rodolfo: «Primer salón de la historieta mexicana», *Gráfica de México*, año 2, no. 23, México, 1971.

Hernández, Efrén: «Paquines y Pepines», *Futuro*, México, abril de 1940.

Herner, Irene: «Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México», Universidad Nacional Autónoma de México-Nueva Imagen, México, 1979

Monsiváis, Carlos: «Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor», *Textos*, año 2, no. 9-10, Departamento de Bellas Artes del gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1975.

Museo Nacional de Culturas Populares: «Puros cuentos. Catálogo de exposición», Secretaría de Educación Pública-Museo Nacional de Culturas Populares, México, 1988.

Rubenstein, Anne: «Del *Pepín* a "Los agachados". Cómics y censura en el México posrevolucionario», Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

AUTORES

Nuez: premio a la caricatura*

Adelaida de Juan
Ensayista, profesora titular de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, Cuba

Resumen
El texto recorre sintéticamente la trayectoria artística y profesional del caricaturista cubano René de la Nuez Robaina subrayando especialmente la tracendencia histórica y política de su personaje El Loquito.

Abstract
The text analyzes synthetically the artistic and professional trajectory of the Cuban caricaturist René de la Nuez Robaina underlining especially the historical and political importance of his character El Loquito.

Hace medio siglo que ingresó en la historia de la caricatura política de nuestro país una nueva figura que personificó al pueblo cubano. Como antes habían hecho el Liborio de Torriente y el Bobo de Abela para sus respectivos momentos históricos, el nuevo tipo va a identificarse en el imaginario popular con la encarnación del pueblo cubano. Cuando nace el Loquito, su autor es aún un adolescente que había publicado en su natal San Antonio de los Baños algunas caricaturas. Con su nuevo personaje –quien, como su antecesor «se hacía el *bobo*», se hace ahora el *loco*– ingresa en el ámbito nacional a través de una publicación: el semanario *Zig-Zag*. Desde un punto de vista formal, el Loquito está constituido plásticamente por tres triángulos superpuestos y su trazo se irá afinando en el ejercicio continuado. Ya en la segunda entrega –aún en el mes de febrero de 1957– asoman las alusiones a la situación del país: la insurrección en las montañas de Oriente, las acciones en el llano. Al igual que su antecesor –el Bobo durante el machadato–, el Loquito (que no llevaba diálogo) basa su sistema comunicativo en el léxico popular, en la cultura cotidiana. Burla así la censura: las constantes referencias al escenario de la lucha armada desarrollan diversas claves. Una de las más frecuentes era mostrar el ómnibus de la ruta 30 que cubría el capitalino barrio de La Sierra; el Loquito llega a realizar sencillas operaciones aritméticas cuando le prohibieron mostrar un ómnibus identificado con ese número: el vehículo entonces lleva como señalización 25+5, 15x2, 60/2, 32–2, 5x6, 3x2x5, etc. Los números podían referir-

se a sí mismos al pago que recibían los delatores (se decían que eran 33 pesos con otros tantos centavos), quienes eran identificados también mediante figuras callejeras (el vendedor que pregona tamales aunque sostiene una lata de maní en la mano). Nuez me contó cómo los fabricantes de gorra protestaron ante la dirección de *Zig-Zag* por la representación en las viñetas de los delatores con una gorrita puesta en la cabeza; tal era la popularidad de los personajes de las caricaturas que esto se hizo un signo identificador y, por consiguiente, la venta de gorras había decaído. La Sierra Maestra podría convertirse en el dibujo de una sierra de carpintería contemplada por el Loquito o en un pez sierra. Las frases del léxico popular («no quieres caldo, toma tres tazas», «comerse un cable», «pasar el Niágara en bicicleta», etc.), las imágenes de la chagarada (una anguila indica el 26), las plegarias a la patrona de la isla, etc. Son vehículos cuya contextualización era ampliamente descifrada. Estos recursos (y he apuntado tan solo algunos) son los asideros simbólicos en los cuales se basa el enorme poder comunicativo del personaje. El Loquito, en un ámbito de represión y censura se erige como el vehículo de lo mejor y más combativo del pueblo cubano. Así fue reconocido en su momento, así ha pasado a integrar las personificaciones del pueblo en momentos definitorios de su historia.

El Loquito, al cual le ha crecido la barba, continúa durante corto tiempo después del triunfo revolucionario de 1959. Pero ya no era necesario «hacerse el loco»: otros personajes creados por Nuez ocuparán las páginas de diversos periódicos y revistas. Así, el artista gana nueva popularidad con sus Barbudos, quienes se enfrentan a diversas fuerzas negativas, principalmente el imperialismo estadounidense, y también a fuerzas internas reaccionarias. Muchas de esas caricaturas fueron recogidas y desarrolladas en el inicial libro de Nuez, significativamente titulado «Cuba sí», de 1963. También Nuez personifica al enemigo interno a través de don Cizaño, quien alterna con el Loquito en el periódico *Revolución* como contrapunto entre la revolución y la reacción. Este dúo aparece hasta fines de 1960, cuando don Cizaño y la prensa reaccionaria (notablemente el *Diario de la Marina*) son enterrados. Se ha terminado definitivamente el entorno histórico-social que auspició el surgimiento del Loquito, pero a diferencia de lo ocurrido con el Bobo, no es por el escamoteo de la lucha, sino por el triunfo de las fuerzas revolucionarias. Nuez comenzó a publicar pequeñas tiras de tres o cuatro recuadros y caricaturas, desde el propio enero de 1959, en las cuales aludía a los acontecimientos cotidianos: en ellas empezó a

Figura 1: El Loquito sale del Mazorra, el hospital siquiátrico de La Habana.

Figura 2: Tiempos difícile: El Loquito pasa el Niágara en bicicleta.

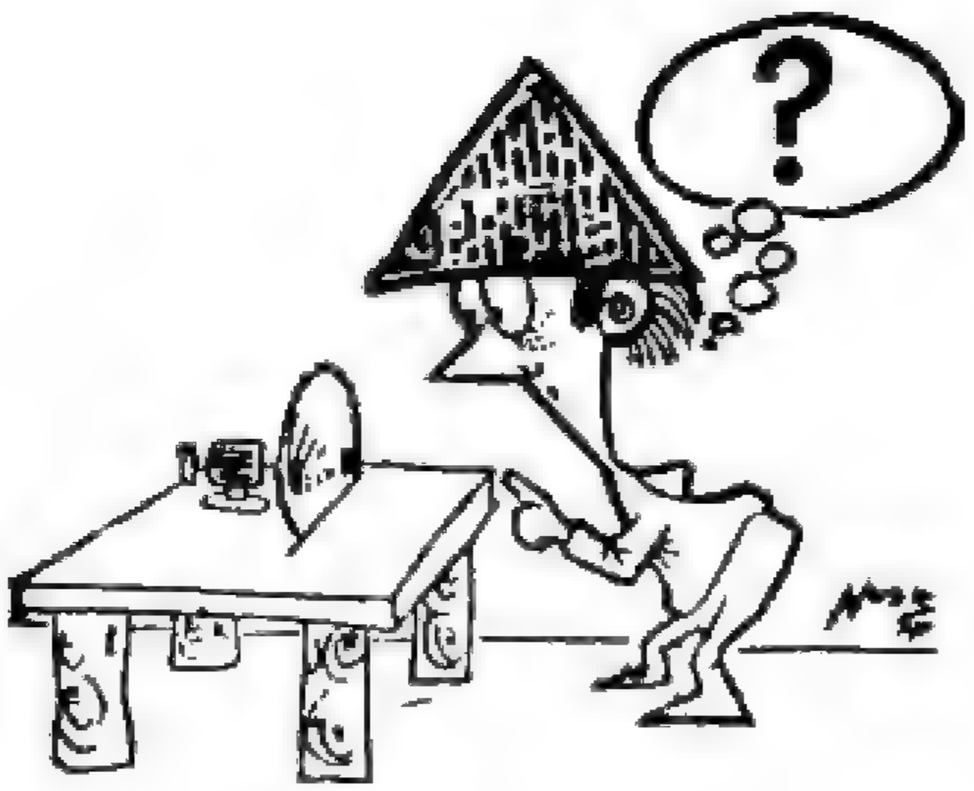

Figura 3: La sierra.

desarrollar un dibujo de mayor soltura que lo llevaría a convertirse en un comentarista de las noticias y eventos históricos. A lo largo de la década del sesenta creó, además, y como respuesta a situaciones específicas del país, otro personaje que nombró Mogollón. En 1966 reúne diversos dibujos sobre el burocratismo en un notable libro cuyo título, una vez más, surge de una

Nuez
por René de la Nuez

Nací en San Antonio de los Baños, en un pueblo donde pasaba un río, el Ariguanabo.

En el momento en que comencé a tener ideas de que quería dibujar yo era muy joven, era apenas un muchacho, empecé haciendo muñequitos, como se les llama corrientemente. En mi pueblo había un fuerte movimiento de peñas literarias y artísticas, entonces yo me uní a ello, para ir aprendiendo. Lo primero que hice fueron algunos dibujos para la portada de una revista estudiantil de mimeógrafos: El Boletín de la AEA (Asociación Estudiantil Ariguanabense). Allí hice varias portadas. Para esto no pasé ninguna escuela, porque la caricatura no se estudia en escuelas, hay escuelas de artes plásticas, pero no de caricaturistas; yo soy, como muchos otros, un autodidacta, que me movía y aprendía mucho en la discusión, y de la gente que me rodeaba; lo que podíamos llamar un caricaturista de oído.

Mis primeros dibujos políticos para un periódico nacional los hice para Zig-Zag, uno de los semanarios más importantes de este tipo que había en el país.

Con el tiempo me fui dando cuenta de que con las caricaturas que se hacían hasta ese momento de Liborio yo no iba a poder tener un criterio revolucionario de la situación que se estaba viviendo en el país, ese personaje era muy dé-

bil, y no me servía, entonces traté de hacer uno nuevo, un Liborio que fuera mío, para poder moverlo a mi manera. Así salieron las primeras ideas de lo que más tarde sería El Loquito, fue en febrero del 57.

Lo hice a base de triángulos, buscando un estilo que lo hiciera, desde el punto de vista gráfico, salirse de los demás personajes. Le puse un collage (que en aquel momento era muy usado por los surrealistas) de papel periódico en el sombrero. El Loquito pegó enseguida, era muy candente; hablaba en clave para poder decir las cosas y burlarse de la dictadura y la censura batistiana. Como era loco cometía locuras y de esta forma cubrió toda una etapa, tratando de romper el silencio que se quería imponer a los medios de prensa. Recibía mucha ·correspondencia, incluso ayudó bastante a la circulación del periódico.

Con El Loquito yo aprendí mucho; como caricaturista, me ayudó a crearme todo un estilo de trabajo. Me enseñó a reflejar en un breve espacio una situación desde el punto de vista plástico y a hacer una caricatura que siempre dijera algo. La composición en la caricatura es muy importante, de lo contrario esta podría convertirse en algo que no se entiende, y el hacer la caricatura de El Loquito me dio la clave de cómo expresar en un área bien reducida la situación interna del país y al mismo tiempo lograr que la gente la entendiera.

Al principio durante las dos pri-

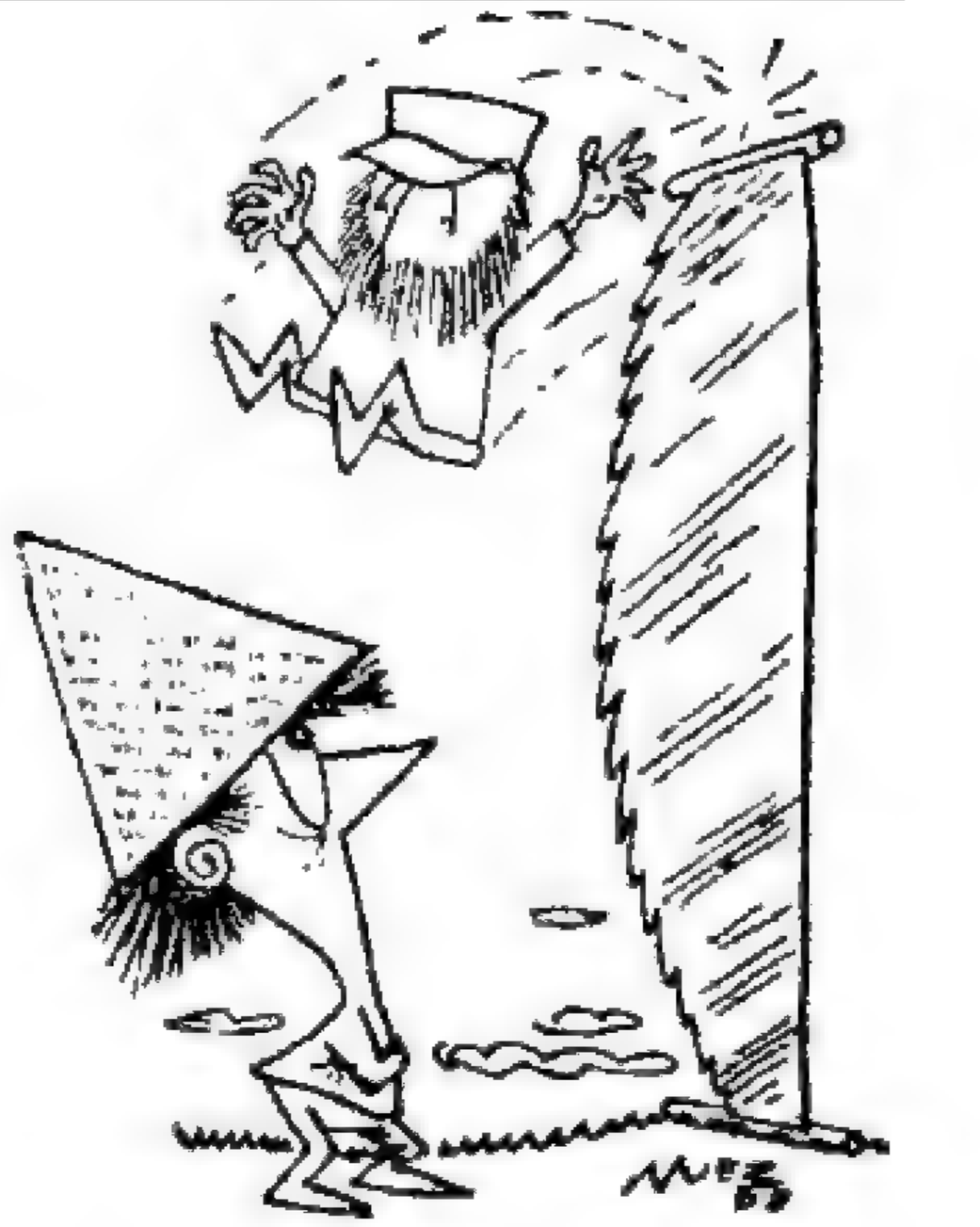

Figura 4: Fidel baja de la Sierra.

frase popular: «Allí fumé». Con una marcada apropiación formal del «All in Line» del genial Steinberg, Nuez despliega notables fantasías sobre el tema hombre-buró con poder de mando en las inacabables gestiones que conducen al convencimiento de una estéril frustración. Pienso que, al igual que lo ocurrido con la hilarante comedia «Muerte de un burócrata» de Titón, los burócratas rieron alto con las obras pero, por supuesto, no se dieron por aludidos, y el diabólico mecanismo continuó (en duplicado, por supuesto).

Si ya no había necesidad de «hacerse el loco», se le plantea a Nuez, como a otros compañeros en la faena de la caricatura política, un reto nada fácil de resolver. La situación de agresión externa se erige como una constante, así como la de los enemigos que lastran el proceso revolucionario. Pero la vida cotidiana encuentra en Nuez un comentarista

Figura 6: El Loquito y el ómnibus para el reparto La Sierra

ágil y constante. Las diversas realidades del quehacer diario ofrecen, a su mirada irónica a veces, burlona otras, múltiples temáticas para desarrollar. La prensa periódica, las revistas, en algunas ocasiones las galerías de arte, en las cuales despliega una rica variedad temática y formal, son los vehículos a través de los cuales el dibujo humorístico entra en contacto con un público heterogéneo. Diversas generaciones conocen a Nuez como comentarista constante del devenir social de nuestro país y sus caricaturas tienen un lugar privilegiado en el imaginario popular.

Del concepto academicista de las manifestaciones de las artes plásticas, que las limitaba a pintura, escultura y arquitectura, se ha ido ampliando el espectro para incluir, por derecho propio, diversas modalidades de la expresión visual. Así, son aceptados el diseño gráfico y la fotografía como exponentes válidos del quehacer artístico. Al reco-

meras semanas no fue un dibujo político; era tan solo la presentación de un loco, para que la gente lo conociera, que había salido de Mazorra y estaba haciendo locuras, como por ejemplo acostarse en la línea del ferrocarril, leer el periódico mientras cruzaba la calle... Pero este loco pronto comenzó a seguir los acontecimientos políticos que tenían lugar, y cuando vino el asalto al Palacio Presidencial salieron por primera vez los Loquitos con carácter político y así poco a poco, sin darme cuenta, fui construyendo un lenguaje para El Loquito a base de claves, códigos, símbolos, donde expresaba lo prohibido, lo que no se podía decir comúnmente; por ejemplo: hablar de la Sierra Maestra, de Radio Rebelde, de Fidel, de los chivatos y muchísimas cosas más.

Mis caricaturas fueron por ciclos. Uno de los más populares fue el ciclo de la ruta 30, fue muy especial. Yo dibujaba con un ómnibus que pasaba por el reparto La Sierra, siempre divertía con este pequeño símbolo, y cuando la censura me prohibió poner el número 30, entonces me valí de los números romanos o las operaciones matemáticas cuyo resultado siempre fuera treinta: 25+ 5; 15x2; 5^2+5. En este ciclo fue donde pude dibujar por primera vez directamente a Fidel dueño de Oriente, bajando de la Sierra.

El 58 fue el año más difícil, pero también el más creativo. Yo pienso que ahí fueron mis bases como di-

bujante, aprendí a ilustrar en mis dibujos problemas de la situación nacional, cómo convertir la noticia en caricatura. Creo que eso me hizo muy bien, fue un enfrenamiento muy bueno y muy útil aunque a finales del año El Loquito salía por puro milagro.

Tanto me identificaron con El Loquito durante todos esos años que incluso llegaron a cambiarme el nombre, en el periódico me decían: «oye loco ven acá», porque ese era el nombre de mi protagonista, esas son etapas en las que a veces el personaje se come a quien lo crea, pero de esas etapas hay que salir porque uno no puede vivir toda la vida de lo mismo.

Tras el triunfo de la revolución El Loquito vivió una etapa breve, porque ya no había necesidad de hablar en clave. Todo el andamiaje, digamos creativo, del Loquito se venia al suelo por ley natural, ya no tenía sentido; ahora se podían decir las cosas de otra forma y El Loquito se hacía inoperante. Mucha gente me preguntó por qué no seguí, pero las condiciones no estaban creadas, además no podía amarrarme así a un solo personaje ni seguir haciendo una cosa que fuera de tontos. Era el momento de expresar otras ideas y entonces me armé de un personaje que ya venia desarrollándose sin yo quererlo ni saberlo dentro de El Loquito: El Barbudo, el cual he hecho desde entonces hasta hoy; cuando quiero representar al cubano revolucionario, lo hago a través de este personaje.

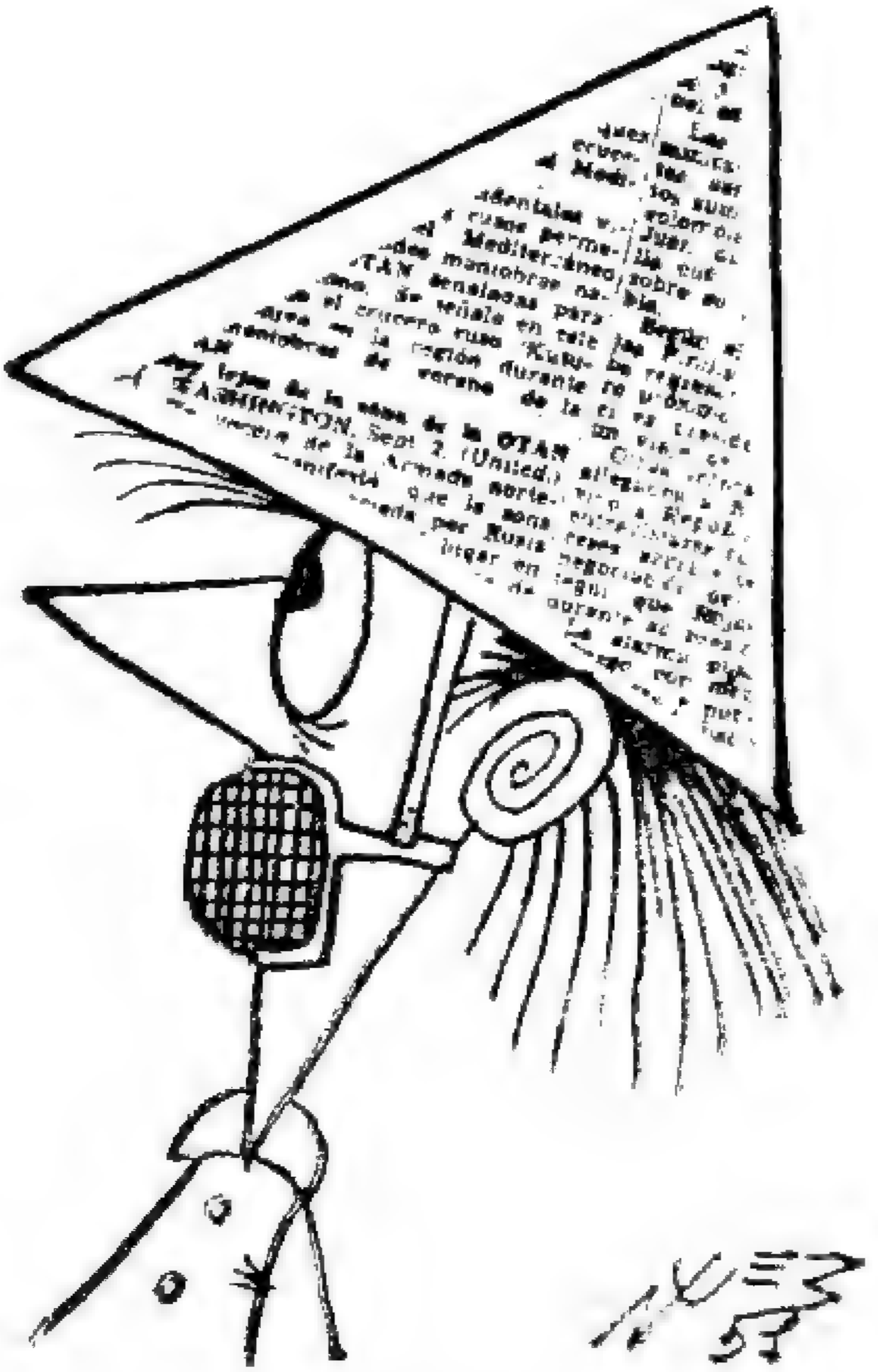

Figura 7: El Loquito y la censura.

nocer en este año 2007 a Nuez como merecedor del Premio anual de Artes Plásticas, se está reconociendo, a través de su sostenida labor, toda una importante zona de nuestra riqueza visual. La caricatura en Cuba cuenta ya con una considerable galería de dibujantes, quienes, a través de medios de difusión masiva han ido conformando una imagen múltiple y valiosa en el panorama de las artes visuales. Después del Loquito tales imágenes plasmarán visiones bien variadas y ricas. El trazo ape-

Figura 8: El Loquito y el ómnibus de los Hermanos Castro.

gado a cierta tradición continúa en Virgilio, mientras Santiago Armada –Chago– nos dejará una notable obra de humor metafísico a través de su complejo Salomón; otro destacado personaje radicalmente diferenciado fue Subdesarrollo Pérez, de Arístides, mientras Guerrero desarrolló una obra de múltiple ingenio. El semanario *DDT* unió a un notable grupo de caricaturistas, que desplegaron una importante obra durante varios años. Con estilos individuales, artistas como Tomy, Carlucho, Ajubel, Ares y otros más jóvenes renovarán la línea expresiva del dibujo humorístico cubano, así como el comentario de la actualidad vivida en el país o con una proyección de mayor alcance. Quisiera destacar la labor de Manuel, incisivo y regocijante comentarista de la vida cotidiana cubana, quien afortunadamente ha reunido dibujos de su amplia producción en cerámicas y en un libro, lo cual trasciende la fragilidad temporal de una publicación periódica. Pasando a otro medio comunicativo, Juan Padrón ha escogido a uno de sus personajes publicados en prensa para proyectarlo en dibujos cinematográficos. Con esto, ha surgido un nuevo personaje que protagoniza un período histórico de nuestra nación, el de las luchas contra la metrópoli española y llega así Elpidio Valdés, con un nombre que recuerda la emblemática novela de Villaverde, a ser un héroe mambí visto con la mirada contemporánea. Esta diversidad de estilos y autores, mencionados solo como botones de muestra, es testimonio de una línea sin ruptura de caricaturas de temática política y social, acorde con el devenir histórico.

René de la Nuez es uno de los que con más larga trayectoria encarna tal labor continuada. Y su trascendencia histórica radica precisamente en haber iniciado, hace medio siglo, su labor como dibujante humorístico con la creación de un personaje-tipo que fue reconocido por un público mayoritario como la encarnación de lo mejor del pueblo cubano. El Loquito vivió pocos años, los de la lucha insurreccional pero, al igual que el hecho histórico del cual fue portavoz, su pervivencia se remite a otra dimensión temporal. El Loquito, como el Bobo antes, permanece como un hito en el imaginario visual del país. La caricatura, simbólicamente personificada en Nuez, ha recibido su justo reconocimiento y pasa a ocupar el lugar que le corresponde.

Nota

* Discurso de entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas 2007 a René de la Nuez Robaina en La Habana el 14 de noviembre de 2007.

La construcción del héroe en «El Eternauta»

2

Luis Mauro Sujatovich
Profesor licenciado en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

Resumen

Esta segunda parte comienza dando precisiones acerca del contexto en que emerge la obra. Luego se introduce en la historieta y narra los acontecimientos que convierten a Juan Salvo, su familia y sus amigos en el grupo de sobrevivientes que peleará para defender a Buenos Aires de la invasión.

Abstract

This second part begins giving precisions about the context in that the work emerges. Then she introduces herself in the comic and narrates the events that convert Juan Salvo, his family and his friends in the group of survivors that will fight to defend Buenos Aires against the invasion.

Contexto en el que emerge la obra

La historieta argentina forjó su identidad durante la llamada *época de oro*, período comprendido entre las décadas del cuarenta y sesenta. Hacia mediados de la del cincuenta se editan más de 165 millones de ejemplares anuales de revistas de historietas, la mitad del total del material que se lee en el país. Algunas editoriales durante ese lapso publicaron en sus revistas historietas de consumo masivo: Editorial Columba (1922), Editorial Abril (1943), Acme Agency (1950), Muchnick Editores (1950), Editorial Codex (1951), Editorial Frontera (1957), entre otras.

A partir de la década del setenta, algunas de estas empresas desaparecen de la escena editorial. La crisis tomó su forma más significativa con el cierre en 1963 de Editorial Frontera, creada por Héctor Germán Oesterheld.

La primera versión de «El Eternauta» apareció en el número uno de la revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, el 4 de septiembre de 1957, titulada entonces «Una cita con el futuro. El Eternauta. Memorias de un navegante del porvenir». Este es el título completo con el que Oesterheld presentaba la mítica historieta, ilustrada por Francisco Solano López. La historia se publicó semanalmente hasta el número 106 del *Suplemento Semanal*, fechado el 9 de septiembre de 1959. Oesterheld realiza la totalidad de los guiones. Esta vasta labor virtualmente instituye el oficio de guionista en Argentina, poco valorizado por aquel entonces, hasta el

punto de que muchos guionistas no firmaban sus trabajos.

Nos encontramos en la posguerra. Un tumulto de cambios acaloran al mundo. Dentro de su ámbito local y profesional, Oesterheld contribuye a las mutaciones de la época. Comienza a imponer una forma de plasmar historieta en la que lo importante no es solo entretener, sino la posibilidad de construir una crítica alegórica y humanista de la sociedad.

La invasión extraterrestre enlaza inevitablemente a «El Eternauta» con las numerosas invasiones alienígenas que prosperan en el cine norteamericano de la década del cincuenta. La suposición de la vulnerabilidad de la Tierra que se inicia con «La guerra de los mundos» de H. G. Wells. Del afuera procede un constante aluvión de fuerzas destructoras. El afuera galáctico oculta el temor del mundo capitalista de la posguerra a ser invadido, conquistado, por ese afuera ideológico, cultural, de la ex Unión Soviética.

Muchos años después y habiendo pasado Auschwitz, Hiroshima, Nagasaky y los *gulag* stalinistas, Oesterheld intenta dar una respuesta a los horrores cometidos por el hombre: la necesidad de una ética de la solidaridad.

En la visión típica de los autores de ciencia-ficción de fines de la década del cincuenta –plena época que se conoce como la *guerra fría*– la catástrofe del planeta va a venir de afuera, del otro desconocido. Los extraterrestres aparecen como los malos de una historia en una característica proyección de colocar en el otro, lo siniestro de nuestra condición humana.

Por otra parte, recordemos que «El Eternauta» es publicado dos años después del derrocamiento de Perón, poco tiempo después del fusilamiento del general Valle y en plena irrupción de la figura de Frondizi.

«El Eternauta» comparte con «Operación masacre» de Rodolfo Walsh una mirada sobre la coyuntura política y los avatares de los sectores populares.

«De la *situación Robinson* inicial a la *situación de combate* que surge de la invasión, hay un cambio cualitativo que Oesterheld va descubriendo junto con sus personajes al acompañarlos coherente, amorosamente. Allí se le revelan en toda su grandeza, en toda su humanidad. Algo que le pasó a Walsh en "Operación masacre"...»[1].

Hay quienes han trabajado esta línea de análisis, pero en general hay acuerdos al señalar algunas similitudes y diferencias. Como plantea Pablo Alabarces, las diferencias que se pueden señalar son referenciales, genéricas[2].

Walsh cuenta hechos que son reales, que reclaman leerse como reales, pero que permiten leerse como ficticios: el lugar del periodismo. La ciencia-ficción de Oesterheld se caracteriza por la falta de ciencia. Solo se encuadra en la categoría genérica por su actitud prospectiva, especulativa: imagina lo que va a pasar, el futuro; recorre, además, el tópico de la invasión que Wells, Herbert había transitado. Pero la mirada hacia el futuro admite otro encuadre; la profecía. En 1957 Oesterheld adelanta el terror que la violencia del poderoso impondría con efectiva realidad en 1976. Walsh también asume esa mirada: podemos perfectamente leer en su «Operación masacre» el ejercicio de las futuras masacres.

Esa relación con lo cotidiano, la situación excepcional que surge de las prácticas más usuales (la nevada que inaugura

la invasión en «El Eternauta» se produce en medio de una partida de truco; la aparición de la policía en «Operación masacre» se da durante la audición colectiva de una pelea de *box*) es uno de los contactos más fructíferos. Los personajes de ambos textos remiten a seres conocidos, conocibles; como señalaba antes, los personajes de Walsh son personas no ficticias; pero los de Oesterheld, puramente imaginarios, no son ilusorios. Además voluntaria o fortuitamente los seres de Oesterheld recorren todo el espinel sociológico: el pequeño industrial Salvo, el jubilado Polsky, el intelectual Favalli, el empleado Lucas, el obrero Franco, el periodista Mosca, el joven Pablo. Todos ellos permiten el reconocimiento y la identificación inmediata: cualquiera es uno de nosotros.

Hay otra pauta común: el tratamiento de las criaturas, la relación de nuestros autores con la vida de sus personas/personajes. Podemos precisar: tanto Walsh como Oesterheld leen sus anécdotas desde la tradición del humanismo. En Oesterheld esa matriz es fácilmente reconocible: la amistad como marca fundamental, el amor por la familia (Salvo, Elena, Martita). En Walsh, apenas es preciso revisar sus prólogos a las repetidas ediciones de Operación Masacre, el reclamo walshiano es por la justicia, porque es intolerable para el género humano que el poder fusile a quince inocentes. O a quince culpables, porque quitar la vida siempre es intolerable. Frente al poder, frente al eterno problema del poder, ambos escritores esgrimen una tradición de los valores de la vida. Porque el poder (sea el mal, los Ellos, la dictadura) acarrea la muerte, que siempre es inútil.

Las trayectorias de Rodolfo Walsh y Héctor Germán Oesterheld también son comparables. En términos puntuales, sabida es la historia de ambos: integran la organización Montoneros en la década del setenta, son desaparecidos en 1977 con poco tiempo de diferencia. Pero la similitud más rastreable no pasa por las militancias políticas (que entrega la agregada coincidencia de un común pasado antiperonista). Pasa por su producción textual. Es legible en los textos de Walsh y Oesterheld una progresiva politización, en consenso con la que se produce en toda la sociedad argentina en la década del sesenta, lo que se ha llamado la *radicalización y nacionalización* de las capas medias. En particular en Oesterheld es sugestiva la comparación de la original de 1957 y la nueva versión que dibuja Alberto Breccia en 1969 para la revista *Gente*, acortada y abortada por decisión de la editorial. Si la historieta gana en calidad (del sencillo e inocente dibujo de Solano López al poderoso trazo de Breccia), también gana en explicitación. La pregunta que conmueve a Salvo y a Favalli en 1957 («¿qué harán los países desarrollados para salvarnos?») se transforma en desilusión concreta en 1969: nada, porque nos han vendido, nos han traicionado, porque los amigos son en realidad imperios, dominadores, que entregan a los pueblos subdesarrollados a cambio de su bienestar y seguridad. Frente a ello, la respuesta colectiva adquiere otro sentido más: no solo el amor por las criaturas, la amistad y la solidaridad, sino también la respuesta política frente al poderoso, la revolución. Esa progresiva radicalización de Oesterheld/Eternauta lo llevará, en la continuación de 1976-1977, a justificar la muerte de los amigos y familiares

(¡Elena y Martita!) en pos de la salvación colectiva.

En Walsh se puede leer algo similar. La cita de Elliot que abría «Operación masacre» de 1957 y 1964 («una lluvia de sangre ha bañado mi rostro...») da lugar a la confesión del comisario Rodríguez Moreno, que conduce al pelotón de fusilamiento; la falta de referencias a los otros fusilados, el general Valle y sus sublevados, para remarcar la arbitrariedad de los hechos en las primeras ediciones, cede ante un capítulo que justifica la ejecución de Aramburu desde la edición de 1972.

El héroe individual ha sido vencido, solo es posible el héroe colectivo, o la formación especial. Para ambos: además de narrar, además de contribuir a explicar y dar sentido, es preciso pasar a la acción. Para Walsh, eso significará el silencio: desde 1967 no publica nunca más relatos. Desde 1971, tampoco firma notas. Hasta la «Carta a la Junta Militar», en 1977.

Creo haber mostrado, sin agotarlos, los ejes que nos permiten pensar en la profunda relación legible entre los textos de Rodolfo J. Walsh y Héctor Germán Oesterheld, no en la pretensión de la comparación por la comparación misma, sino en la idea de un clima similar, una atmósfera común; en la idea de un país que pide ser narrado y al que dos de sus grandes intelectuales transforman en texto, en experiencia compartible en la lectura.

La historieta

Era la noche más fría del invierno, las calles estaban desiertas y casi todas las ventanas tenían las luces apagadas. Aquella madrugada de 1957, el barrio de Vicente López estaba en calma. Pero en el primer piso de un chalecito cuatro amigos: Juan Salvo el dueño del chalet y de una pequeña fábrica de transformadores, el profesor Favalli, físico docente universitario, Lucas Herbert, bancario y Polsky, jubilado, jugaban al truco, sin sospechar lo que sucedería tiempo después.

Al terminar una mano, uno de los derrotados enciende la radio y ante la importancia de la noticia todos hacen silencio: «Las grandes potencias continuaron haciendo ensayos atómicos, un accidente acaba de revelarlo: el estallido de una bomba atómica ha producido incalculable cantidad de polvo radioactivo...desplazada por el viento, la nube radioactiva avanza a gran velocidad hacia el sudeste»[3].

A pesar de la información, continuaron el juego.

De pronto un apagón los deja con las cartas en la mano. Se asoman a la ventana y el ruido de un accidente de tránsito los preocupa, por primera vez en la noche.

La inmensa oscuridad se cubrió por un silencio que parecía infinito.

Lucas Herbert, empleado del banco, quiso abrir la ventana para observar mejor los pequeños copos fosforescentes, que como una nevada caían sobre el barrio. Polsky, el jubilado, le advirtió que no lo hiciera, podía ser peligroso.

Ninguno recordaba haber visto nevar en Buenos Aires, algo raro pasaba.

Preocupado por su familia, Juan Salvo bajó corriendo las escaleras hasta la planta baja de su casa y se reunió con su esposa e hija.

En tanto Favalli, profesor de física, trataba de razonar acerca de lo sucedido. Había en la nevada una sustancia que se volvía mortal con el simple con-

Figura 1: Comienza la nevada, el grupo de amigos aún no sabe lo que los espera.

tacto, a eso se debían los accidentes y la quietud repentina.

Frente a esa circunstancia, decidieron verificar que todas las aberturas estuviesen correctamente selladas. Probaron suerte con el teléfono: no funcionaba. Entonces Polsky se precipitó hacia la calle, desesperado por su familia; nadie pudo detenerlo y pocos minutos después cayó muerto por la nevada. El cuerpo sin vida de su amigo a escasos metros de la casa, dejó a los habitantes dolidos y muy preocupados.

«Allí quedó mi amigo Polsky, un cuerpo más entre todos los que habían sucumbido bajo aquella mortal nevada. No hacía aún diez minutos desde cuando jugábamos al truco»[4].

Es aquí cuando uno de los personajes, Favalli, comienza a mostrar sus virtudes como intelectual, como hombre capaz de analizar una situación, por terrible que sea, y encontrar la mejor opción para sobrevivir, e insta a los demás a no desesperarse y a tomar las precauciones necesarias, para que ningún copo ingrese en la casa. Al comprobar que ese era el único lugar seguro hasta el arribo de ayuda, quedaron expuestos a una nueva forma de vida, que poco o nada tenía que ver con lo vivido hasta entonces. Deberían transformar ese hogar en un lugar en el que tendrían que pasar muchos días, tantos como tardase la ayuda en llegar. Es necesario entonces organizar las provisiones de alimentos, de agua, de remedios... «Nada más exacto que aquella comparación. Éramos Robinsones en nuestra propia casa sólo que el mar que nos rodeaba era un mar de muertes, y que el auxilio con que Favalli contaba no llegaría más»[5].

Es útil hacer un alto en la historia, para mencionar algunos aspectos del contexto internacional que pueden favorecer a una lectura más amplia de la historieta: finalizada la segunda guerra mundial, una nueva contienda dominó por completo el escenario internacional de la segunda mitad del siglo XX: la guerra fría, que durante más de cuarenta años enfrentó a EE.UU. y la URSS.

Sin embargo, y a pesar de su denominación, no fue una clásica contienda bélica, sino que se caracterizó por propiciar una carrera armamentística y nuclear hasta entonces inédita. A un nuevo avance tecnológico soviético, le seguía uno norteamericano. La preocupación que desvelaba no solo a los líderes de ambos bloques, era el peligro de una guerra nuclear que pondría en serio peligro a toda la humanidad. Quizás por este temor las relaciones diplomáticas fueron tan agitadas durante los primeros años de consolidación de ambos bloques. Inestabilidad que repercutía fuertemente en los países periféricos, pues no solo allí se realizaban los experimentos, sino que también serían estos países los que sufrirían las peores consecuencias, si una guerra nuclear se desataba.

Sin embargo, «durante treinta años

MI ELENA Y MI MARTITA... CON TODO LO QUE HAN VISTO, CON TODO LO QUE HA PASADO, ANOTANDO HASTA EL AZAFRÁN, LA TORTA QUE ESTÁ EN LA HELADERA... ¿QUÉ SERÁ DE ELLAS? ¿PODRÉ SALVARLAS? ¿CUANDO VENGA LA REFLEXIÓN, Y SE DEN CUENTA CABAL DE LO QUE HA OCURRIDO CÓMO HARÉ PARA MITIGARLES LA PENA!

Figura 2: Juan Salvo lejos de convertirse en el Eternauta se preocupa por su familia.

ninguno de los bandos traspasó la línea de demarcación fijada, excepto en momentos puntuales. Ambos renunciaron al enfrentamiento abierto, garantizando así que la guerra fría nunca llegaría a ser una guerra caliente»[6].

Situados los personajes en este temor mundial es comprensible, que cuando Favalli prende la radio y escucha de un nuevo ensayo atómico, todos prosigan con las cartas; y que ante la aparición de la nevada mortal, se lo adjudiquen a la nube radioactiva. Cabe destacar que la radio jugaba un papel fundamental, ya que la televisión no se había convertido aún en el medio de comunicación más importante.

Por lo tanto si el noticiero afirmaba que existía el peligro de contaminación, por las bombas lanzadas a modo de prueba por las potencias, ¿quién podía pensar en algo diferente?

La primer duda que le surgió a Favalli y a Herbert fue sobre la naturaleza de los copos, ya que el contador Geiger no señalaba radiación de ningún tipo. Volvieron a encender la radio en busca de noticias y una voz en español que decía: «París, Francia. Llama la atención la creciente dificultad de las transmisiones radiales. Sabios de la Sorbona afirman que la nevada no tiene absolutamente nada que ver con las explosiones atómicas»[7].

Luego sobrevino una gran interrupción y cesó por completo la transmisión.

Salvo y Herbert, entraron en pánico, la suerte de sus vidas no podía ser diferente del resto de la humanidad, todos estarían en iguales condiciones. ¿Cuánto tiempo podrían continuar con vida?

«¡Moriremos como ratas! ¡El aire, los alimentos, se nos acabarán enseguida! ¡Moriremos como ratas!»[8], gritó Herbert, en tanto Salvo se preguntó por la suerte de su mujer y su hija.

En cambio Favalli propuso salir de la casa en busca de las cosas que necesitarían para subsistir. «Se nos acabarán si nos quedamos cruzados de brazos, pero aquí tenemos materiales de sobra para hacernos un traje hermético, algo así como un traje de buzo... que nos permita ir a buscar afuera todo lo que podemos necesitar: agua, comida, ropa... ¡hasta libros para no aburrirnos podemos buscar!»[9].

Esta importante diferencia entre las reacciones de Salvo y Herbert y la de Favalli, va configurando al profesor como uno de los personajes centrales de la historieta por su valioso aporte intelectual para la salvación del grupo. «Realmente era una suerte tener al lado a un hombre como Favalli. Con él podríamos superar fácilmente todas las emergencias... pero él mismo enfrió mi entusiasmo...»[9].

Lo primero que debían buscar era armas. Pero ni Salvo ni Herbert entendían el porqué, pero Favalli les explicó: «no creo que seamos los únicos sobrevivientes del desastre... habrá otros; algunos serán pacíficos e inofensivos como nosotros, pero otros...»[9] serían violentos,

criminales, que olvidarían la sociedad, con sus códigos y normas, y se lanzarían a las calles en busca de víveres sin otra ley que la del más fuerte. Sin policía, sin orden, sin gobierno, se había acabado la historia, y había comenzado una era en que solo la fiereza y la astucia podían asegurar la permanencia.

El plan de Favalli es construir «la casa-fortaleza aislada como un castillo medieval, celosamente defendida, pretendidamente autosuficiente, dentro de la cual se puede sobrevivir –con ingenio– infinitamente»[10].

MUY PRONTO SE ENTABLARÁ LA COMPETENCIA POR LA COMIDA, POR LOS REMEDIOS, POR TODO... MUY PRONTO ESTO SERÁ COMO LA JUNGLA... TODOS CONTRA TODOS...
17

Figura 3: Favalli, el cerebro de la resistencia, poniendo en alerta al grupo.

Pero para poder salir a la calle es necesario un traje aislante, y de inmediato, gracias a la variedad de objetos guardados en la buhardilla de Juan Salvo, consiguen los elementos indispensables y lo comienzan a confeccionar.

Por medio de los dados el azar escoge a Juan Salvo para que sea el primero en probárselo y salir de la *casa-fortaleza*, no sin la resistencia de Elena y Martita. Una vez que Juan Salvo pase la frontera del hogar, se adentre en las calles del barrio y contemple el paisaje desolador que lo rodea, empezará a tomar conciencia de la magnitud de la tragedia y a medida que pase el tiempo adoptará una posición más próxima a Favalli, que a Herbert. Porque Favalli hasta este punto de la historia, es quien sobresale del grupo, por su claridad de conceptos y sus razonamientos acerca de cómo desenvolverse en un mundo nuevo, sin garantías, regido por la brutalidad, como si se hubiese retrocedido de golpe, miles de años en la historia de la humanidad.

Podríamos afirmar que hasta aquí Favalli es el único héroe, sin embargo luego de su viaje por el barrio, Salvo experimentará una modificación sustancial en su carácter que lo ayudará a tomar importantes decisiones junto con Favalli. «Recién ahora (caminando solo) me daba cuenta cabal de la enorme suerte que habíamos tenido no solo por tener la casa bien cerrada cuando empezó la nevada y habernos dado cuenta»[11].

En su búsqueda de armas Salvo se dirigió a la ferretería, pero al ingresar oyó ruidos que lo hicieron temer, sabía que cualquier estímulo inesperado era una amenaza. Estar desatento podía significar la muerte. «Apenas entré, me atrincheré detrás de unos cajones. Aquellos ruidos, aquel ruido ahogado que seguía repitiéndose podían ser solo señuelos para hacerme caer en una emboscada»[12].

Pero ese ruido no provenía de una emboscada, provenía de Pablo, el chico que atendía junto a su tío la ferretería y que éste como castigo, por derramar la tarde anterior una damajuana con solvente, lo mantenía encerrado en el sótano.

De esta manera se suma un nuevo integrante al grupo de sobrevivientes, que trabajará y compartirá las mismas desventuras a pesar de su corta edad.

El problema que se le suscita a Salvo,

HASTA NOSOTROS NO LLEGÓ NI UN GRITO, NI UN RUIDO. FUE COMO UNA ESCENA DE PELICULA MUDA. ABIERTA QUEDÓ LA VENTANA, Y ME ESTREMECÍ...

Figura 4: La noche en un barrio periférico de la ciudad, durante la nevada mortal.

es de qué forma rescatar al chico, ya que otro traje no tiene y sabe que el mero contacto con la nevada, acabaría con Pablo en pocos minutos. Mientras que cargaba armas y municiones en una bolsa, le pidió que aguantara un poco más allá abajo, en tanto iba por ayuda, es decir por el profesor: «Favalli sabrá, seguro, cómo salvar a Pablo. De paso, aprovecharé el viaje para llevar lo que pueda»[13].

De vuelta en la casa halló a Favalli con otro traje aislante, y le informó los sucesos de la ferretería. En menos de un minuto estaba Salvo otra vez en la calle, pero con la compañía de Favalli dispuestos a socorrer a Pablo y a continuar con el plan de aprovisionamiento. Tomaron una carretilla, lo envolvieron con una tela y partieron raudos para la casa, si no se apuraban podía morir en el viaje por falta de oxígeno.

Después de presentarlo al grupo y de explicarle las circunstancias desconocidas por Pablo por su encierro, volvieron a trabajar organizados por el profesor: «Uno de nosotros (Favalli, Salvo y Herbert), debe quedar siempre aquí, por lo que pudiera suceder. Los otros dos irán a buscar lo que haga falta: cada uno hará dos viajes y descansará durante el tercero»[14].

La aparición de Favalli y Herbert con sendos camiones, el furgón del almacén y un *aguatero*, despertó cierto optimismo porque algunas cosas estaban saliendo bien. El grupo aumentaba de número, lo que significaba la posibilidad de que luego irían apareciendo más sobrevivientes, y además cumplía con sus objetivos primordiales: Ahora también tenían agua. Y con el otro camión podrían evitarse muchos viajes en carretilla, además el vehículo les brindaría mayor seguridad ante un ataque.

Pero a medida que la situación era *dominada* por Favalli, pues era él quien dirigía y supervisaba las acciones del grupo, conocedor de su capacidad analítica y razonadora, quedaba en evidencia la pasividad de Salvo y Lucas Herbert, y al último no le agradaba el reparto de roles. «¿No se te ha ocurrido, Juan, que Favalli nos tiene en su poder? Que él sabe tanto de todo y nosotros tan poco de todo, nos tiene a su merced... ¿Por qué un hombre como él cuando la casa esté bien llena de todo, va a compartir la vida con nosotros? No se te ocurre pensar que cuando no le seamos

más útiles, se las arreglará para eliminarnos?»[15].

Este temor tiene una lógica explicación, y habla a favor de la capacidad de adaptación de Lucas. Si la historia había acabado, si los lazos reales y simbólicos que unían a la humanidad, que establecían límites, derechos y deberes, se habían terminado con la nevada mortal; entonces los que por cualquier motivo aún vivían, desconocerían el pasado para valerse de todo lo necesario para sobrevivir –ellos mismos buscaron armas en su primer viaje– por qué habría de pensar Lucas que entre ellos sería diferente. Tal vez si no hubiesen abandonado la casa, ninguna especulación habría surgido, pero ante semejante espectáculo no resultaba tan inadecuado su pensamiento. También Salvo pensó que Lucas no estaba equivocado. «Lo que Lucas acababa de insinuar no podía ser más atroz. Y sin embargo, aunque todo en mí rechazaba la espantosa idea, una parte de mi cerebro, la parte fría, lógica, se puso a razonar... ¿Y por qué no? ¿Por qué Favalli no se aprovecharía de nosotros?»[16].

Pero por lealtad a su amigo, o por creer que los vínculos que ya no existían en la calle pervivían en el grupo, le respondió: «¡Estás diciendo locuras, Lucas! ¿Con qué derecho dudas de Favalli? ¿Por qué, porqué habría de eliminarnos? ¿No somos sus amigos, acaso?»[16].

Terminada la conversación llegaron a la farmacia, y antes de ingresar y encontrar huellas humanas, todos los miedos cobraron sentido de inmediato. «Era la primera señal que encontrábamos, reveladora de que había otros sobrevivientes como nosotros. Sentí igual pánico al de Robinson cuando allá en su isla descubrió de pronto la marca de una pisada

SI ALGUNO QUEDA DENTRO, EL MISMO JUAN, CUANDO REGRESE, LO HARÁ IRSE POR EL EXTRACTOR CON EL SECADOR PARA EL CABELLO DE ELENA: AHÍ ESTÁ.

Figura 5: Juan Salvo será el primero en salir de la casa a buscar provisiones con el traje confeccionado por ellos.

human. Porque un sobreviviente podía significar un competidor a muerte...»[17].

Lo peor llegó después.

Acordaron que Salvo se encargaría de buscar en el depósito los antibióticos, y que Lucas haría guardia en la calle. De pronto un partazo dejó encerrado a Salvo. Sus sospechas eran fundadas, alguien más estaba con ellos. Disparó a la cerradura y al salir vio a su amigo muerto de una puñalada y sin su traje aislante. «La ley de la jungla. Matar o morir... había fieras sueltas en torno nuestro. Fieras: hombres. Las más feroces de todas, supe como nunca, lo que es el miedo»[18].

Y casi sin detenerse a mirar el cuerpo de su amigo, se subió al camión y presuroso partió para contárselo al grupo, pero a Favalli en particular. Todavía el único héroe.

El asesinato de Lucas modificó los planes, porque no bastaba con aprovisionar la casa, confeccionar los trajes y repartir las tareas con inteligencia. Los enemigos estaban al acecho, y contra ellos no había suficientes precauciones. «Ya no se trata solo de mantener a raya

Figura 6: La ciudad devastada y vacía: la invasión estaba en marcha.

la nevada: ahora se trata de mantener a raya a los hombres. Todas las próximas salidas las dedicaremos a buscar armas: ¡Tenemos que prepararnos como para un asedio!»[18].

Favalli en cambio propuso huir de la ciudad en busca de un sitio alejado, pequeño, donde disminuyeran las posibilidades de enfrentamientos con otros grupos, en la lucha por sobrevivir: «Irnos de aquí, Juan. Irnos lejos, bien lejos, a algún pueblo pequeño donde estemos seguros de que no han quedado sobrevivientes. Cuanto antes partamos mejor»[19].

Es importante señalar que ni Elena, la esposa de Salvo ni Martita, la hija de ambos, tienen incidencia en las resoluciones; si bien Martita es una niña, y por tanto no está en condiciones de participar de tan serias discusiones, sí lo está Elena, y sin embargo su posición está relegada a un segundo plano. Solo obedece.

Favalli y Salvo son los encargados de salvar al grupo luego de la muerte de Lucas. «Lo malo es que solo somos dos hombres útiles tú y yo, Juan...»[20].

Pablo tampoco es considerado un hombre por su escasa edad.

Un golpe en la puerta los hizo temer. Favalli y Salvo se calzaron los trajes y se encaminaron hacia el garaje armados, no abrirían la puerta hasta estar seguros de no correr peligro.

«¿Qué querés, por qué llamas con tanto apuro?»[21] preguntó Favalli, como si no hubiesen sobradas razones para no querer estar en la calle. La voz del otro lado contestó lo previsible: «¡Necesito ayuda! ¡Por favor! Déjenme entrar!»[21].

Para saber a quién pertenecía la voz, Favalli disparó varias veces contra el portón del garaje que los separaba, y antes que pudiera mirar por los orificios, Salvo se arrojó encima del profesor cubriéndolo de varios disparos de metralleta que perforaron la puerta. «Otra ráfaga nos buscó... había calculado que, si no estábamos muertos, estábamos en el suelo» y entonces «Fava y yo calculamos donde estaba él»[22]. Y dispararon hasta matarlo.

Ya no tenía dudas Salvo, era indispensable partir, la ciudad era más peligrosa de lo que pensaba. «¿Comprendés, Juan, hasta qué punto es importante que nos vayamos? ¿Qué hubiera pasado si este desesperado, en lugar de estar solo, nos hubiera atacado con uno o dos como él?»[22].

La zona elegida fue algún valle de la

Figura 7: La lucha por sobrevivir vuelve peligroso a cualquier desconocido.

Cordillera. Para los preparativos se reunieron todos en el *living* del chalecito, y comenzaron a elaborar los trajes que faltaban. A la noche partirían para disminuir los riesgos de ser interceptados.

Mientras trabajaban Elena no podía dejar de pensar en que su rutina ya no sería la misma: «Ayer a esta misma hora anduve de compras por la calle Santa Fe»[22], y Salvo agrega: «No dijo más pero era suficiente Elena estaba pensando sin dudas que ya nunca , nunca, volvería a andar de compras»[22].

Clara delimitación del mundo femenino: la casa (que se resistió abandonar), la familia y las tareas domésticas. Delimitación que también se nota en la casa, ya que en la buhardilla, donde la noche anterior jugaban los amigos al truco, ni Elena ni Martita aparecen.

La nevada no había cesado. La noche tan fría como la anterior, pero menos oscura, encontró al grupo ultimando los detalles para abandonar la casa. Pablo, Favalli y Salvo salieron a buscar combustible para el camión. Pero de aquel barrio tranquilo del gran Buenos Aires, casi nada quedaba. Todo podía ser una amenaza: «Como salvajes nos deslizamos por la calle: era necesario ofrecer el menor blanco posible a cualquier emboscado que pudiera estar acechándonos»[23].

En un alto miran al cielo y descubren blancas bolas como meteoritos caer no muy lejos de ellos, en el centro de la Capital Federal. Quisieron quedarse parados tratando de develar el misterio de esas circunferencias que caían pesadas sobre la ciudad aumentando la nevada mortal, pero Pablo les recordó la urgencia por escapar del desastre y la precariedad de la situación tanto de los tres en medio de la calle como la de Martita y Elena solas en la casa.

A pesar del movimiento Salvo pensaba sobre lo observado: «Sentí un terror totalmente nuevo. Un terror indecible, profundísimo, como que no era ya un simple terror de hombre. Era el terror animal de mi especie, de mi especie humana; un terror como sienten ciertos animales salvajes ante la vecindad del hombre. Me entró una prisa desesperada por estar junto a Elena, a Martita y escapar»[24].

Hasta aquí nada hace suponer que de Juan Salvo nacerá el Eternauta, al contrario hasta Pablo parece pensar más en el grupo que él, siendo un niño. Por el momento Favalli sigue siendo el hombre que piensa y actúa de acuerdo con

las necesidades, manteniéndose en una posición privilegiada. Él es la unión entre razón y acción, es un intelectual que modifica la realidad, uniendo ideas y acción.

Poco a poco las sospechas sobre la naturaleza de la nevada y los meteoritos que caían sobre Buenos Aires, se fueron agigantando. Favalli, que llevaba largas horas meditando al respecto, no tuvo otra opción que comentarles a Salvo y a Pablo: «Vienen de otro mundo, lo mismo que esta nevada que al principio creíamos ceniza radioactiva... estas bolas de fuego confirman lo que me hacía sospechar del ruido de la radio: estamos en el centro de una invasión extraterrestre...»[25].

Subieron al camión y veloces tomaron el camino de regreso a la casa, turbados por la elucubración de Favalli. Si se trataba de una invasión de otro mundo qué podían hacer ellos, hasta cuando sobrevivirían, ¿sería acaso el final de la raza humana?

Preguntas para las cuales ninguno, incluido Favalli, tenían respuestas, y eso lo asustaba por igual, aunque más a Salvo y a Pablo, porque si «Favalli está asustado..¡Si él tiene miedo quiere decir que ya no hay esperanzas! Hasta entonces Favalli, con toda su ciencia, con todo su dominio de sí mismo, había sido el pilar que nos sostenía a todos. Si él se venía abajo no nos quedaba nada...»[26].

Ansioso por ver a su mujer e hija sanas, Salvo aceleraba aún a riesgo de chocar con los vehículos detenidos. Solo importaba huir.

Los versos de una canción que provenían de una calle, los hizo detener. Era tan inesperado oír en ese momento un tango. Y a pesar del pavor que les tenían a las sorpresas, fue un instante de confort, de imprevista familiaridad, como si un aroma de la infancia volviese en medio de aquel desastre.

Se detuvieron, y Favalli bajó intempestivo a investigar ¿quién está oyendo un tango en esta horrible noche?

Salvo lo acompañó y Pablo se quedó a cuidar el camión, con la precisa orden de disparar a cualquier desconocido.

Caminaron una cuadra y se toparon con el chalet *tanguero*, del gran ventanal que daba a la oscura y desierta calle, nacía el tango. Precavidos se aproximaron por la vereda contraria, hasta localizar el ventanal. Y «un súbito fragor de cristales rotos estalló en la calle»[27]. Una botella que había sido arrojada desde el chalet destrozó los vidrios, permitiendo oír con mayor claridad la música. Luego corrió la misma suerte el grabador y volvió el silencio. El lúgubre silencio de la realidad.

De inmediato apareció un hombre en el hueco roto del ventanal con un traje aislante similar al de Favalli y Salvo, que miraban ocultos tras un árbol la escena, y gritando se arrojó a la calle. Detrás apareció otro, vestido igual y con un revolver en la mano, que no tardó en usar para acabar de varios disparos, con el que ya no gritaba en el medio de la calle, su pavor por la invasión.

Favalli y Salvo fueron testigos del asesinato. El profesor aprovechó la ocasión para ejemplificar, cuán siniestra era la competencia por la vida en la ciudad. «Es justamente esta clase de sobrevivientes la que debemos evitar... ¿cómo confiar en un hombre capaz de matar así a un compañero?[28].

Dejaron que se escape con el traje: «dejémoslo... no tenemos nada que hacer con él... y no hagamos ruido o tendremos que andar a los tiros»[29].

Otra vez la lucidez de Favalli para re-

POR FUERZA DEBEMOS SER PESIMISTAS. EL EQUIPO DE QUE DISPONEMOS ES DEMASIADO TENTADOR: CUALQUIERA PUEDE TRATAR DE ARREBATÁRNOSLO. EL DÍA DE MAÑANA TIENE QUE ENCONTRARNOS LEJOS DE AQUÍ.

Figura 8: Favalli convence al grupo que la única posibilidad de vivir es escapar al sur.

solver, para no caer en la locura, para no desperdiciar tiempo y balas.

«Llegábamos cerca de la esquina [donde estacionaron el camión] cuando sucedió... casi enseguida oímos el arrancar de un motor. Doblamos la esquina y lo vimos en marcha atrás llegaba ya a la avenida...»[29].

Se llevaron a Pablo y al camión.

«Ahora sí creí enloquecer, mientras el invasor seguía reforzando sus posiciones, nosotros, los pocos sobrevivientes, nos despedazábamos unos a otros, verdaderos lobos...»[29].

A punto estuvieron de disparar sobre Elena y Martita. No supusieron, Salvo y Favalli, que podrían animarse a salir solas a la calle. Ahora más que nunca el viaje al interior del país, era inminente.

La aparición en el cielo de aviones de guerra despertó algarabía en los cuatro (Elena, Martita, Favalli y Salvo), no estaban solos, existían ejércitos decididos a lucha por la humanidad. Pero la esperanza duró muy poco. Una luz blanca cubrió los aviones, parecían iluminados por un gran reflector... «No, no era un reflector. Uno tras otro fueron cayendo»[29].

Tres sucumbieron al instante, y los dos que habían escapado al resplandor, no tardaron en ser destruidos.

Fue Favalli quien expresó la decepción del grupo: «Nos ilusionamos de gusto... no habrá rescate... y ya no cabe duda de que estamos ante una invasión de seres provenientes de otro planeta»[30].

Convencidos de su desventajosa situación acordaron partir cuanto antes para el sur, en Buenos Aires no vivirían mucho más.

Aunque desde el ataque en el garaje eran muy precavidos, solo encendían la luz lo estrictamente necesario, y procuraban no hacer ruido, un camión se había detenido muy cerca. Alguien más sabía de ellos. «El ruido de motores poderosos, como de pesados camiones se había detenido allí, [...] nos miramos azorados ¿quiénes manejarían aquellos volantes? ¿O ya teníamos encima a los invasores?»[31].

Los golpes de los soldados en la puerta del garaje los asustaron. Eran desconocidos y eso los volvía peligrosos, enemigos. Pero la voz de Pablo, los tranquilizó.

No estaba muerto y había regresado con el ejército para sumarlos a la resistencia organizada. «Son soldados señor

SÓLO SILENCIO ME RESPONDIÓ. EL PROFESOR FAVALLI, UN SABIO DE CONOCIMIENTOS VASTÍSIMOS, NO ENCONTRABA...
CAYÓ HACIA EL CENTRO...

Figura 9: El bombardeo con las bolas de fuego azota al centro de Buenos Aires.

Salvo, algunos se han salvado y ahora están organizando la resistencia. Están reclutando sobrevivientes...»[31].

Como si el testimonio de Pablo no fuera suficiente, en ese momento retumbó el altoparlante de un camión militar que llamaba a los sobrevivientes a luchar.

Hay aquí un aspecto significativo que señalar pues nace otro héroe: Pablo. Porque en vez de continuar intentando subsistir en semejante batalla, y marcharse junto a los soldados, vuelve en busca de sus amigos. Lo llamamos héroe no por inteligencia, por sabiduría, sino por valentía y por lealtad a sus salvadores. Recordemos que fue Salvo quien lo sacó del subsuelo de la ferretería.

Pablo rompe entonces con la idea de *casa-fortaleza*, los saca del refugio, de la relativa seguridad, del pequeño confort burgués, y les cambia los planes de fuga, los obliga a deshacerse de sus ideas individualistas, para pasar a conformar un grupo más grande, que no pueden salvarse si no luchan todos por el bien común. Y además con la aparición del ejército, vuelven la sociedad, la historia, las clases sociales. Si las fuerzas armadas son una de las instituciones de la sociedad moderna argentina, basta que retornen para que los sobrevivientes reconozcan en ella autoridad y orden. La sociedad recupera parte de su historia, ya no lucharán entre sí los sobrevivientes, ahora la fuerza estará controlada y organizada. «atención... es necesario reunir los esfuerzos de todos para rechazar al invasor. Vengan todos aquí a la avenida, donde les daremos armas y equipo adecuado... la única esperanza de salvación que tenemos es unirnos para combatir al invasor antes de que sea demasiado tarde»[31].

Favalli y Salvo deciden unirse a las fuerzas, a pesar del incipiente pesimismo del profesor y de los ruegos de Elena y Martita. «¡Sin ti pueden arreglarse lo mismo! ¿Qué sería de nosotras solas?»[32].

No bastaban las razones que pudieran esgrimir Salvo y Favalli para convencer a Elena, ella solo quería que se quedaran en la casa.

Salir al encuentro de Pablo y los soldados, fue el nacimiento de otro Juan Salvo, del futuro Eternauta. En el mismo momento que nace Pablo como héroe, también como Favalli en función del grupo social, comprometido con sus

semejantes, y no solitario, misterioso, individual. Salvo comienza a despedirse definitivamente de su tranquila vida hogareña. Dejar atrás a Elena y Martita, junto con las provisiones, para sumarse a la resistencia, es una elección que modifica su visión de la situación, ya no podrá escaparse al interior con los suyos, tendrá que pelear con los demás por el bien común. Pierde así su seguridad, o al menos el privilegio de pasar la últimas horas con sus seres queridos, por ir a buscar al invasor como un soldado más. Salvo intuía que algo cambiaría para siempre. «Tenía sí el presentimiento de que no volvería a ver a Elena y Martita, pero una reflexión lógica me dio ánimo para seguir ¿qué soldado al ir a la guerra y abandonar sus seres queridos no se ve asaltado por los presentimientos más pesimistas»[33].

El exiguo grupo de sobrevivientes no fue un buen augurio. Algunos tanques y camionetas acompañaban la lenta marcha por la avenida que llevaba a la Capital Federal. Las primeras conversaciones entre los jefes del ejército con Favalli y Salvo, les dejaron en claro la penosa situación en la que se hallaban todos. No había comunicaciones, las patrullas enviadas al centro, para reconocimiento, no regresaban, el poder de fuego de los invasores era tan superior, que no se habían registrado bajas en el bando enemigo. «Favalli bajó la cabeza, su pesimismo se confirmaba: ¿qué podríamos hacer contra un enemigo de semejante poderío»[34].

Como Salvo era subteniente de la reserva y un «excelente tirador» según Favalli, fue nombrado cabo y estaría al frente del grupo de sobrevivientes. «Traté de oponerme, pero me contuve. Favalli no había mentido: yo era reservista y en el altillo guardaba, para fastidio de Elena que debía lustrarlas, unas cuantas copas y medallas ganadas en torneos de tiro»[34].

Otra vez queda manifestado el rol de la mujer, limpiar las copas y medallas que obtiene su marido. Es un claro signo del ideario de la década del cincuenta con respecto a la mujer y sus funciones dentro de la sociedad. Cada vez que se la menciona está relacionada con una tarea doméstica y sus sentimientos no trascienden la figura materna.

Quizás este dato ilustre en alguna medida los consumos culturales de las mujeres de clase media de la Capital Federal, y brinde una noción de las tareas asignadas por la sociedad. En 1952, el flamante Canal 7 transmitía desde el Palais de Glace, en avenida del Libertador. En esos estudios, comenzó a brillar la estrella por antonomasia de la gastronomía argentina: Doña Petrona C. de Gandulfo. A esta altura Doña Petrona era ya una gran figura, a través de sus décadas de recetas de cocina brindadas por radio, y a través de su libro, que constituye uno de los *best sellers* más notables en la historia editorial argentina.

En este universo social y cultural de lo femenino de mediados del siglo XX, es insoslayable la figura emblemática de Eva Perón. El ideal de mujer sostenido por ella estaba, como hoy, lejos de encaminarse a su realización, y por lo tanto requería de una lucha política. En el escenario que propone «La razón de mi vida» el combate asume una estrategia de dos frentes: una batalla por cambiar la condición de la mujer en la sociedad, que tiene a femenino, que sería el camino correcto y que ella promueve; por otro el movimiento feminista, el camino erróneo que ella denuncia. El tono de la disputa está impreso en el tí-

tulo del capítulo XLVIII de su libro «La razón de mi vida»: «El paso de lo sublime a lo ridículo». Evita dice que la mujer, si es femenina, es algo sublime, y si es feminista es algo ridículo; el uso de los vocablos anticipa una búsqueda retórica de descrédito contra sus adversarias: conforme al orden *normal* se considera que la mujer es de por sí femenina, y que el ser femenina y el ser mujer son una misma cosa. Reivindicar que lo deseable para la mujer es lo femenino implica colocarse del lado de la naturaleza de las cosas, dentro del orden de la normalidad. Pero al mismo tiempo es realizar una operación contra la posición adversaria colocándola fuera de ese orden, en la anormalidad. Además, elegir la feminidad y no el feminismo tiene consecuencias políticas, porque la posición de normalidad incluye a la gran mayoría de las mujeres, y por lo tanto sus políticas están listas para ser aceptadas por ellas, mientras las feministas, al fundar su posición en la diferencia, en el enfrentamiento a las normas, ofrecen a las grandes mayorías un camino de cambio que genera resistencias, en muchos casos enormes. Por un lado se hace política para las mayorías desde lo normal, por el otro se hace política para las mayorías desde la excepción. Evita agrega como argumento fuerte en este terreno una idea de Perón: que el problema político de las feministas es que en vez de inventar políticas de lo femenino propias de las mujeres deciden imitar las de los hombres, actuar como ellos, mientras que las políticas para implementar solo podrán arreglar el mundo en beneficio de las mujeres a condición de no imitar el movimiento de los hombres. Esta idea de perseverar en el ser femenino (o, en sentido amplio, de que todo ser persevere en su ser) atraviesa su ideología y es una diferencia importante con algunas concepciones feministas, que proponen cambiar ese ser. Evita suma a ello una visión de la mujer con un lugar propio, el hogar, y una función propia, formar una familia; precisamente el lugar y la función que sus feministas recusan. Lejos de indignarse con el destino biológico Evita lo acepta con entusiasmo; sus ideas femeninas –piensa– le dan a la mujer el mejor papel posible dentro del orden social, entendiendo que lo mejor es que se ocupe de lo que está dotada por la naturaleza para hacer: ser esposa, ser madre, alimentar a sus hijos, consecuentemente formar un hogar. A su vez este papel naturalmente ideal coincide con el que la sociedad, siguiendo el destino anatómico, propone a la mujer: dedicarse a la familia, su constitución, organización y jefatura; a todo lo que las feministas combaten.

En este marco, recordemos que Elena se oponía a que Favalli y Salvo se sumaran a la resistencia, con el argumento de que ellas no sabrían qué hacer solas. Sin el hombre de la casa, las mujeres (Elena y Martita) quedan en total indefensión.

Volviendo a la historia. Poco a poco se van formando los pequeños y heterogéneos regimientos. Hombre sin experiencia, jóvenes asustados, gordos padres de familia, todos juntos frente a Salvo oyendo temerosos las instrucciones del ahora cabo.

Más arriba habíamos mencionado que con la aparición del ejército regresaba la historia de la sociedad. Y entonces se establecían otra vez las clases, los rangos, las jerarquías. Por eso Salvo de ser un sobreviviente arrinconado en su casa, con un par de amigos, su espo-

sa y su hija, se convierte en cabo del ejército, con hombres a su cargo y con una estrategia que cumplir. «Mientras me los presentaban los examiné uno por uno: la mayoría tenía trajes imposibles que apenas si les permitían los movimientos más simples»[35].

En esta parte de la historia, cuando están a punto de marchar con un grupo multiclasista inexperto y miedoso de lo que les puede esperar en el centro, surge un nuevo personaje que será lo opuesto a Favalli, a pesar de ser ambos intelectuales. Se llama Ruperto Mosca. Es periodista, y su función es ser «algo así como un superperiodista... quiero recoger hasta los menores detalles de lo que pase en el ataque... ¿se da cuenta usted, señor, que estamos viviendo horas históricas? ¡Las generaciones futuras no se cansarán de estudiar cuanto hagamos: estamos viviendo algo así como unas nuevas invasiones inglesas!»[35].

Hasta en su aspecto físico, flaco, calvo, de contextura pequeña, se advierten las diferencias con Favalli. El periodista también es un intelectual, pero no se caracteriza por pensar soluciones y estrategias que puedan salvar al grupo, por vislumbrar más allá de la realidad cuál puede ser la razón de lo sucedido, en síntesis no es un intelectual que se destaque por su praxis, sino por trabajar solo con su intelecto. Su tarea es redactar minuciosamente lo sucedido, dejar un documento escrito para las futuras generaciones, sin involucrarse en los acontecimientos, él va a la guerra para contarla, para dejar testamento de ella en los futuros libros de historia, no para palearla. Él la escribe, otros la hacen.

Quizás sea un guiño del autor que su apellido sea Mosca.

En la última reunión de los generales antes de la marcha hacia el centro de Buenos Aires, Salvo comprendió que su rápido ascenso no se debía a una excesiva confianza en sus condiciones de tirador. «Ahora sí comprendí la razón del súbito ascenso de todos los efectivos que disponía el mayor. Mis milicianos y yo éramos los menos imprescindibles. Nos enviaban delante de todo, a modo de experimento: los observadores irían tras el segundo tanque e informarían cómo y con qué armas el invasor nos aniquilaba»[36].

Ya mencionamos anteriormente que con el ejército y su organización, la sociedad había recuperado su estadio histórico social, y fiel a sus principios, el mayor Ayala los hacía valer a pesar de la trágica invasión. «No nos juzgue mal, señor Salvo, pero en las condiciones actuales debemos ser realistas al máximo: un simple soldado bien adiestrado tiene hoy el valor de un general en tiempos normales»[37].

Salió resignado de la reunión y mirando fijo a Favalli, ambos estaban decepcionados. Aunque Favalli no iría con Salvo, sino con los líderes detrás del segundo tanque, su inteligencia era muy preciada para dejarla expuesta al primer ataque.

El pesimismo fue contagiándose entre los soldados, y los voluntarios. También Favalli, desde el comienzo de a invasión mantenía una posición muy crítica, casi derrotista, sobre la invasión. Y si él que era una de las mentes más capaces de todo el batallón, no podía escapar al pronóstico oscuro, trágico, final, de la invasión. Poco podían hacer al respecto los demás.

Entre los sobrevivientes devenidos en soldados, Salvo descubre a Alberto Franco, tornero, que pronto se converti-

rá en héroe. Acaso el más extraordinario, según las palabras del autor.

Avanzan despacio sobre Buenos Aires, atravesando la avenida General Paz, un grupo minúsculo de hombres mal pertrechados, la mayoría sin instrucción militar y apoyados por algunos tanques. «Estábamos a punto de pasar bajo el puente del ferrocarril General Belgrano. Más allá se veía el terraplén de la Avenida General Paz. Y allí, en la altura, unas sombras extrañas... era la primera vez que los veíamos pero ni pudimos observarlos. El tanque abrió fuego»[38].

Ante la diferencia en el poder de fuego, Salvo solo pretendía salvar a sus hombres. «Rápidamente el combate se convertía en desastre. Los dos tanques estaban inutilizados ya... ¿qué podíamos hacer nosotros, con nuestras armas patéticamente débiles, totalmente superadas por aquel rayo?»[39].

En esta primera batalla emerge otro héroe. Diferente a Favalli y a Pablo, no es un intelectual, ni un adolescente. Es un joven tornero que durante todas las luchas armadas, demostrará valentía, lealtad y compromiso por sus iguales. Salvo lo reconocerá como tal de inmediato, a la vez que se critica como cabo. «La voz del fundidor fue como una sacudida, mientras yo, que era el jefe, no hacía otra cosa que encogerme como un conejo asustado, él se exponía al peligro. Él no olvidaba, como yo, que estábamos allí para combatir al enemigo»[39].

Estaban cerca de los invasores, tanto que los habían observado Salvo y el tornero. Eran cascarudos gigantes con un aparato extraño detrás de sus cabezas. Buscarían una buena posición y los atacarían, la sorpresa podía ayudarles. El cabo Salvo dio las noticias al mayor Amaya, y en minutos se posicionaron para dispararles. Mientras tomaban posiciones, el periodista e historiador Mosca, le preguntaba a Salvo cuantos cascarudos había y demás pequeñeces, que le molestaron.

Dispararon los rifles, las bazookas, los revólveres, de pronto el cielo se cubrió de fuego y pólvora. «La rotonda de la avenida General Paz había caído en nuestro poder. Claro que costaba reconocer el lugar: roto el pavimento por las granadas, dispersos por todas partes los destrozados cuerpos de los invasores»[40].

Favalli en su afán de entender algo de los cascarudos, se acercó a un cadáver y encontró un receptor de ondas. Lo cual le hizo pensar que esta especie dependía de otra que tal vez los sojuzgaba, y por tal motivo debía ser más inteligente y más peligrosa. Pero en el optimismo generalizado por la reciente victoria, las palabras de Favalli, siempre razonadas, y siempre críticas, no ayudaron a seguir adelante.

Sin embargo los militares, acostumbrados a atacar sin pensar más que lo necesario, siguieron con la lenta marcha. La tregua dio tiempo para que el Mosca se acercara a cada soldado y les preguntara detalles sobre las luchas, convencido de su papel fundamental. Sin comprender que los pocos que le contestaban, lo hacían por piedad.

En la ilustración más importante de la página 88 se ve el avance sigiloso por la General Paz de las tropas de la resistencia. Y sobre un paredón se puede leer «ote dizi». Si nos situamos en la época en que fue escrita, no es ilógico pensar que la pintada dice «Vote Frondizi». Entonces una vez descifrado la sinécdoque, podemos considerar que la pintada solo esté con motivo de contextualizar el momento histórico político

en el que se estaría desarrollando la historia. Sin embargo, podemos sugerir que quizás esa pintada traiga consigo una toma de posición, ante los hechos de la realidad en los que la historieta es escrita. Es pertinente recordar que la historia comienza en el año 1957, y por esos años el panorama político del gobierno era el siguiente.

Acosado por dificultades económicas y una reciente oposición sindical y política, el gobierno provisional de Aramburu empezó a organizar su retiro y a cumplir con el compromiso de restablecer la democracia. Se convocó a una Convención Constituyente, en parte para legalizar la derogación de la Constitución de 1949 (Constitución peronista), y actualizar el texto de 1853, y en parte para auscultar los resultados de una futura elección presidencial. Perón ordenó votar en blanco y esos votos –alrededor del 24 por ciento– fueron los más numerosos.

Ante semejante situación quedó de manifiesto que la Convención resultó un fracaso, y se disolvió luego de introducir enmiendas menores, pero las enseñanzas de los resultados electorales fueron claras: quien atrajera a los votantes peronistas tenía asegurado el triunfo, siempre que el peronismo siguiera proscripto.

Arturo Frondizi se lanzó al juego de atraer el electorado peronista, con un discurso moderno, haciendo referencias claras a los problemas estructurales del país y con una propuesta novedosa, que llenaba de contenidos concretos los viejos principios radicales, nacionales y populares, convirtiéndose así en la alternativa para las fuerzas progresistas y para un sector amplio de la izquierda.

Al respecto Luis Alberto Romero asegura: «Su vinculación con Rogelio Frigerio introdujo un sesgo importante en su discurso, al subrayar la importancia del desarrollo de las fuerzas productivas y el papel que en ello debían cumplir los empresarios. La maniobra más audaz consistió en negociar con el propio Perón su apoyo electoral, a cambio del futuro levantamiento de las proscripciones»[41].

Rogelio Frigerio, fue quien viajó especialmente a Caracas (Venezuela) a concretar el pacto en enero de 1958. Y además de Perón y Frigerio el acuerdo llevó la firma de John William Cooke, revolucionario e ideólogo del peronismo de izquierda. Fue la llave del triunfo electoral.

Desde el inicio del gobierno de Frondizi, Frigerio tuvo un papel activo en el diseño y ejecución del plan que rompía con el modelo de un país dependiente del intercambio de su producción agropecuaria por materiales e insumos básicos industriales extranjeros. Frigerio actuó como titular de la Secretaría de Asuntos Económicos y Sociales de la Presidencia y luego como asesor personal del Presidente. La ejecución de la política económica que quedó caracterizada como desarrollismo se basó en respaldar desde el Estado la expansión de las industrias básicas (acero, celulosa, maquinarias y químicos), impulsar las economías regionales para integrar la economía nacional, explotar a fondo los recursos naturales y tecnificar el agro. La llave de este cambio transformaba a la fábrica –energía barata, caminos, transporte automotor– en el símbolo de una Argentina dinámica, donde empleadores y obreros formaban parte de un mismo destino histórico. No había lucha sino alianza de clases en un

país subdesarrollado y dependiente, según la concepción de Frigerio, un economista forjado en las ideas sociales pero que también había desempeñado la actividad empresarial entre 1938 y 1956, año en que asumió la conducción de la revista *Qué*. Polemista, blanco de fuertes críticas que lo consideraban *el monje negro* del Gobierno, Frigerio mantuvo una sólida amistad con Frondizi, inalterable con los avatares de la política y el paso de los años.

Como inicialmente se entregaba por capítulos con la revista *Hora Cero*, entre 1957 y 1959, es sencillo colegir que para cuando salió este episodio a la calle, estaban muy cerca las elecciones. Y que dicha pintada significaría un apoyo del campo popular, peronista, al líder radical, que consiguió vencer a Balbín y fue elegido Presidente el 23 de febrero de 1958.

Siguen acercándose al centro de la ciudad, y haciendo caso a la fría lógica de Favalli, van en busca de la cancha de River Plate, porque el profesor supone que allí podrán estar a resguardo de los lanzarrayos de los invasores y a la vez podrán atacarlos por elevación. El primer bastión por conquistar por un grupo multiclasista, es el enorme estadio enclavado en uno de los barrios más caros y distinguidos de la ciudad.

Quizás esta decisión amerite una doble lectura; pues si bien es cierto que necesitan estar a salvo de los lanzarrayos y de los invasores, lo es también que a pocas cuadras está la cancha de Platense, que presenta las mismas características que la de River, aunque menor tamaño. Y para el uso que le iban a dar, daba lo mismo y estaba más próximo del punto desde donde partieron.

El grupo de sobrevivientes sigue su marcha hacia el centro de la ciudad, para enfrentar al núcleo de la invasión, pero antes tendrán una dura batalla en el estadio de River Plate.

Notas

1. Sasturain Juan: Revista *El Hombre Nuevo*, no. 8, p. 25.
2. Pablo Alabarces: en «Narrar la violencia. De "El Eternauta" a "Operación masacre", versión electrónica, en www.samizdat.com.ar.
3. Oesterheld Germán: «El Eternauta», 1976, p. 5.
4. *Ibid.*, p. 12.
5. *Ibid.*, p. 13.
6. Hobsbawm, Eric: «Historia del siglo XX».
7. Oesterheld, Germán:Ob. cit., 1976, p. 16.
8. *Ibid.*, p. 16
9. *Ibid.*, p. 17.
10. Sasturain, Juan: «El domicilio de la aventura», Ediciones Colihue, 1995, p. 121.
11. Oesterheld, Germán: Ob. cit., 1976, p. 33.
12. *Ibid.*, p. 35.
13. *Ibid.*, p. 37.
14. *Ibid.*, p. 41.
15. *Ibid.*, p. 43.
16. *Ibid.*, p. 44.
17. *Ibid.*, p. 45.
18. *Ibid.*, p. 47.
19. *Ibid.*, p. 49.
20. *Ibid.*, p. 48.
21. *Ibid.*, p. 51.
22. *Ibid.*, p. 53.
23. *Ibid.*, p. 54
24. *Ibid.*, p. 55.
25. *Ibid.*, p. 56.
26. *Ibid.*, p. 57.
27. *Ibid.*, p. 58.
28. *Ibid.*, p. 60.
29. *Ibid.*, p. 61.
30. *Ibid.*, p. 65.
31. *Ibid.*, p. 67.
32. *Ibid.*, p. 68.
33. *Ibid.*, p. 70.
34. *Ibid.*, p. 71.
35. *Ibid.*, p. 72.
36. *Ibid.*, p. 74.
37. *Ibid.*, p. 75.
38. *Ibid.*, p. 77.
39. *Ibid.*, p. 78.
40. *Ibid.*, p. 85.
41. Romero, Luis Alberto: «Historia argentina», Fondo de Cultura Económica, 2001, p.140.

HISTORIA

La historieta uruguaya

Hernán Ostuni Rocca
Investigador de la historieta, La Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen

El desarrollo de la historieta uruguaya ha sido lento y la probable causa de esta morosidad ha sido la emigración de sus artistas nativos hacia otros países en los que triunfaron artísticamente. Como ejemplos podemos citar a Alberto Breccia , Emilio Cortinas y Eduardo Barreto. A lo largo de esta investigación se han puesto de manifiesto varias características: la calidad , la cantidad y el compromiso de la historieta charrúa. Este trabajo no pretende ser la historia oficial, apenas es un compilado de datos, reordenados para darle forma de ensayo; creo que la historia todavía está por escribirse.

Abstract

The development of the Uruguayan comic has been slow and the probable cause of this delay has been the emigration of its native artists toward other countries where that triumphed artistically. As examples we can mention Alberto Breccia, Emilio Cortians and Eduardo Barreto. Throughout this investigation several characteristic are shown: the quality, the quantity and the commitment of the Uruguayan comic. This work doesn't seek to be the official history, it is hardly a data compilation, reordered to give it form of article; I believe that the history is still to be written.

El desarrollo de la historieta uruguaya ha sido lento y la probable causa de esta morosidad ha sido la emigración de sus artistas nativos hacia otros países en los que triunfaron artísticamente. Como ejemplos valgan las citas de Alberto Breccia, nacido en Montevideo, y de Eduardo Barreto, quien si bien comenzó a publicar sus primeros dibujos en Uruguay, logró su consagración definitiva en la en Estados Unidos.

Pero en ambos países la historieta tiene un origen común y simultáneo.

En tiempos del gobierno de Rosas, los exiliados de Buenos Aires utilizaron medios montevideanos para descargar sus mordaces críticas contra el Restaurador, principalmente en dos periódicos: *El Grito Argentino* (1839) y *Muera Rosas* (1841). Si bien sus dibujos no pueden considerarse tiras en el sentido actual, los bloques de ilustraciones presentaban cierta idea secuencial y los personajes hablaban con largos parlamentos cuyas líneas de texto salían de sus bocas. Otros en cambio mencionan una litografía de 1838 del español Juan Manuel Besmes e Irigoyen, «El general Rivera en campaña», como primer antecedente de la historieta uruguaya; en

ella el general dialoga brevemente con un paisano.

Recién en 1890 con la aparición de *El Negro Timoteo* hallamos algunas secuencias de viñetas, primero por la mano de Orestes, con sus historias contadas en cuadritos al decir del propio dibujante y más tarde por Antonio Pérez. Un año después Eustaquio Pellicer, un periodista y poeta humorístico burgalés radicado en estas costas del Río de La Plata, fundó *Caras y Caretas*, revista que se haría famosa en Argentina luego de sus primeros años de edición montevideana. En ella se destacaban los excelentes trabajos del ilustrador Charles Schultz, también integrante del directorio de la revista. De esa misma época también podemos mencionar al periódico *La Alborada*, con ilustraciones parecidas a las de *Caras y Caretas*.

Para 1910 aparece el mítico magazine *Mundo Uruguayo* en el que se publicarían las primeras tiras importadas, como «The Katzenjammer Kids» y los trabajos iniciales de Fola, seudónimo de Eduardo Geoffrey Foladori, quien a pedido de Perelló creó la tira «Ciengramos y Viola», que fuera rebautizada después como «Pelopincho y Cachirula» en su paso por las revistas argentinas *Billiken* y *Anteojito*. Previamente Fola había publicado las andanzas de «Don Tranquilo y familia», tira a la que le siguieron sus no menos famosas «Gumersindo», «Doña Bomba» y «¡Divúlguelo!» que se publicaban en forma simultánea en varios periódicos argentinos. Entre 1926 y 1927, Rafael Barradas (uno de los artistas plásticos más famosos de Uruguay) realiza historietas para la revista *De Oro*.

VIEJA, EN MEDIA HORA VENDRÁ MI COMPAÑERO DE OFICINA A COMER
¡NO, POR FAVOR! ¡ESTOY AGOTADA!
LOS NENES TIENEN DOLOR DE ESTOMAGO Y SU LLANTO ME ENLOQUECE

Figura 1: Tira de «Don Tranquilo» por Fola.

La década del treinta fue muy interesante para la historieta uruguaya. Hace su aparición Julio Emilio Suárez Sedraschi, considerado, aún hoy, el más notable dibujante, historietista, ilustrador, y caricaturista de Uruguay.

Era un hombre polifacético: pintor, periodista, docente, humorista, literario, hombre de radio. Durante algunos años fue secretario de redacción de *Mundo Uruguayo*.

Sus primeros trabajos fueron apuntes parlamentarios –a la manera de Ramón Columba– para *El Nacional*, diario de efímera vida fundado por Carlos Quijano, pero sus tiras iniciales aparecieron en *El Plata* y *El País*, bajo el título de «Wing y Roncadera» y «Las andanzas de Roncadera», respectivamente, que luego se transformarían en los inolvidables «Peloduro» y «El Pulga».

Sin dudas su obra consagratoria fue su novela gráfica «Peloduro», verdadera pintura social del Uruguay de aquellos años y tanto fue su éxito que hacia 1943 fundó y dirigió la revista homónima, la más célebre del humor charrúa y una de las de mayor trascendencia en el humor rioplatense.

Su primer número apareció el 28 de junio de ese año y el último en julio de 1964.

Cabe agregar que en 1938 creó, en homenaje a su hija Alicia, la historieta infantil de dibujo clásico «Cocona en el país de las hormigas».

En la década de 1940 se incorporaron a *Mundo Uruguayo* los trabajos del eximio dibujante Emilio Cortinas, quien tendría luego un consagratorio paso por Argentina dibujando las primeras historias de «Vito Nervio» para la famosa revista *Patoruzito* (1945). Con la fama a cuestas, Cortinas regresó a Uruguay, donde siguió publicando sus trabajos en diversos medios como *Tribuna Popular*, en el que aparecía «Chil, el ingenioso». Para la década del cincuenta dentro de la revista *Deporte* publica «Remolino», que relata las aventuras de un niño boxeador.

Su última gran obra fue «Homero el muchacho viajero», publicada en la década del sesenta en el diario *El País*, que lamentablemente quedó inconclusa.

También en la década del cuarenta hace su irrupción en la historieta gráfica, el dibujante Ángel Umpiérrez. Había comenzado a publicar unos años antes, en 1934, la tira «Una aventura en África» para *La Tribuna Popular.*

Pero en 1942 aparece su famoso personaje «Don Cristóbal» en el diario *La Razón* de Buenos Aires y es durante los siguientes años cuando el nombre de Umpiérrez se internacionaliza con «Doña Lala» (1945), para la distribuidora APLA, y «El falso duque Bobadilla» (1947), aparecido simultáneamente en la porteña revista *Estampa* y otras publicaciones de Barcelona. Es muy recordado también por la creación del juego gráfico «Busque las siete semejanzas,» una suerte de *cartoon* de entretenimiento, originalmente aparecido en el diario *El Día* de Montevideo aunque publicado simultáneamente en medios de Buenos Aires. Sus postreras colaboraciones fueron para el periódico *Últimas Noticias*.

En la década del cincuenta el diario *El País* comenzó a editar una página humorística bajo el título de «Lunes», que era precisamente el día de publicación. Tanto fue el éxito que se transformó en una revista autónoma con el mismo nombre, bajo la dirección del escritor y crítico literario César Di Candia primero y posteriormente del dibujante Luis Blanco Blankito, autor de la tira «Draculita Pérez».

En 1959 se funda la Editorial Continente que fue un verdadero hito en la historia del cómics uruguayo. Se revela como un promisorio gran ilustrador José Rivera que resultaría junto a José Mariño una dupla increíble por la plasticidad de su lápiz para ilustrar tanto las historietas con héroes de

TODA UNA PAGINA EL DIARIO CON COSA DE LO MUCHACHO!
LOS MUCHACHOS DE LA DELEGACION GOZAN DE PERFECTA SALUD. A EXCEPCION DEL RESFRIADO QUE DESDE AYER AQUEJA AL POPULAR "PELODURO". EL CRACK DEL PRIMER GRAN TRIUNFO DE LISBOA!
MIREN/VIRGEN SANTISIMA, SI HABRA' DIARIO MA' ESTUPIDO!!! AHORA ARMAN UN ESCANDALO POR UN PERRO DE MALA MUERTE.
...Y CUANDO EL NENE TUVO LA "CARLATINA" A LO CATORCE AÑO, QUE CREIA QUE SE ME MORIA, NO DIJIERON NI JOTA!!!

Figura 2: Tira de «Peloduro» por Suarez.

Figura 3: «Cocona en el país de las hormigas».

aventuras como las planchas satíricas y humorísticas.

José Rivera Giacoia (Zezé), dibujante, ilustrador, nació en Montevideo, el 21 de abril de 1930.

En 1957, luego de algunos años de estudio de dibujo humorístico, hizo su debut profesional en el semanario *La Gaceta Sideral* con su historieta «Ben Bollo». Trabajó para el diario *El Día* y sus diversos suplementos, y en 1958 publicó su primera historieta seria, de género gauchesco: «Aventuras de un inglés en el Uruguay», republicada como «Patricio York» en la revista *Bandera Negra* de la recién aparecida Editorial Continente. Pero es en 1959 –más precisamente el sábado 13 de junio– cuando realiza su obra consagratoria: la tira diaria sobre la novela de «Ismael» del escritor Eduardo Acevedo Díaz, que tuvo como adaptadores del guión a Antonio García Pintos y a José Mariño, pero que Rivera continuaría solo hasta 1960.

La crítica de entonces señaló textualmente: «La versión del joven y brillante dibujante que es José Rivera, forzosamente libre, se ajusta no obstante fielmente a la trama del original y reproduce, con verdad, los tipos de nuestro país en la época de la independencia, las vestimentas, los escenarios, las campiñas». La última tira, que llevaba el número 218, apareció el 18 de marzo de 1960. Además de *Bandera Negra* la Editorial Continente publicó otras recordadas revistas de historietas: «Comandos», «Agente secreto» y «Puños y balas» y contó con trabajos de Douglas Cairoli y Celmar Poumé –también alumno de Cortinas– que incursionaría con éxito en el género con personajes de ciencia ficción, el oeste americano y el costumbrista.

Por esos mismos años de la década del cincuenta apareció una pléyade de dibujantes que conseguirían renombre en la historieta uruguaya.

Uno de ellos fue Jorge Reissig (Jota Erre) que descolló publicando álbumes de corte humorísticos. Se inició en

REMOLINO
¡PSCH! VENGA PARA ACÁ, JOVEN CITO!
¿PAPÁ?
¡OH, NO... ESTE NO SE... NO... SALVE!
¿POR QUÉ HACÍA PELEARME CUANDO UN PADRE FUERTE ES SU ORGULLO?
BUENO, TÚ TIENE RAZÓN... ¡ATENUAR TODO NO PUEDE SALVAR BUENA NOCHE!
¡OUT!
¡APURA REMOLINO, QUE YA ES HORA!
¡Y QUE ASÍ NO CUENTO LO QUE DEL JUEZ ES CONTRA EL EN LA OREJA Y EL GOLPE DESAPARECE!
¡EL CAMPEÓN! ¡NO! ¡ESTÁ EN UNA CAMA ALEMANA! ¡ESTÁ VIVO, SI VER LOS LUCHADORES QUE TE ACUESTAN TU VIDA! ¡CUENTO! ¡NO VOY A VER!

Figura 4: «Remolino» de E. Cortinas.

Mundo Uruguayo y en 1979, para el diario *Mundo Color* produjo su obra más conocida, «Luciano, el marciano», que luego pasaría a las páginas de *El País*.

A fines de la década del cincuenta comienza a destacarse Carlos María Federici que es un caso especial dentro de la narrativa uruguaya, porque si bien su producción literaria en el campo de la ciencia ficción, el cuento policial y de terror es ampliamente conocida, su paso al cómic no quedó inadvertido, sino que, por el contrario, le valió ser reconocido como uno de los principales autores del género.

Federici siempre manifestó la influencia que tuvo en su obra, la llamada *Edad de oro* de la historieta norteamericana: «Considero, dentro de los clásicos, a Will Eisner que en su momento fue un pionero, Foster el maestro, el "Rip Kirby" de Alex Raymond, el "Flash Gordon" de Dan Barry». Esta influencia se ve en su primera historieta, «Barry Coal», presentada como «la primera de aliento internacional». Esta tira apareció en 1968, ocho años después que publicara su primer cuento. Lo novedoso de esta creación, fue que se organizó un concurso entre los lectores para que trataran de descubrir al asesino de la trama antes de los cuadros finales.

Figura 5: «Chil el ingenioso».

Barry Coal era un detective de color (*coal* en inglés significa carbón) adscripto al FBI, residente en Nueva York y, curiosamente, con dos ayudantes blancos. Esta tira marcó un hito en la historieta uruguaya.

También en la década del sesenta aparecen los primeros trabajos de Eduardo Barreto titulados «El Cid» y «El poderoso halcón». Luego, hacia 1974, Barreto emigró a Argentina, donde hizo algunos trabajos para la editorial Columba. El primero fue «Kabul de Bengala» sobre guiones de Oesterheld. Y si bien no logró la titularidad de ninguna historieta trabajó como ayudante en muchas, como, por ejemplo, «Nippur de Lagash», «Wolf» y «Kayan», marcando su impronta en el arte del dibujo. Su consagración la logró en Estados Unidos dibujando *The New Teen Titans*, *Atari Force* e historias de *Batman* y de *Superman* y personajes de la Marvel Comics.

Durante la década del ochenta, la historieta uruguaya encuentra un nuevo cauce: el humor satíricopolítico.

Aparecen así revistas como *Misia Dura*, *La Opción*, *El Dedo* entre las más destacadas, sobresaliendo ilustradores de la talla de Tabaré Gómez Laborde (Tabaré), Luis Blanco (Blankito), Lizán (seudónimo de Edgardo Lizasoain) y muchos otros.

La extensa obra de Tabaré («Max Calzone», «Bicherío», «Historias de no contar», «Historietas en el telo», «Historias futboleras», «Kristón Kolón», etc.) también tuvo éxito en Buenos Aires; ejemplo de ello es su tira «Dióge-nes y el linyera», que se publica en el diario *Clarín* de Buenos Aires en forma ininterrumpida desde 1977.

También Lizán colaboró en muchísimos medios argentinos (*Humor*, *Sex Humor*, *Fierro*, *Satiricón*, *Revista Viva*, etc.) y otras publicaciones latinoamericanas como la revista *La Nación* de Costa Rica.

En 1983, tras la clausura por la dictadura militar uruguaya de su antecesora *El Dedo*, apareció la revista de humor y actualidad *Guambia*, que actualmente se publica como suplemento del diario *Últimas Noticias*.

Suplementos y revistas infantiles

Uno de los recursos de *marketing* más exitosos que utilizaron los diarios americanos fue el de obsequiar, con la edición de cada día, un suplemento de cómics. El más antiguo de Uruguay fue el *Suplemento Multicolor* del desaparecido diario *El Plata*, así como en Buenos Aires se recuerda el *Suplemento* del diario *Crítica*. Pero entre los muchos que nos sería dable mencionar, cabe el rescate de dos suplementos infantiles montevideanos: uno, *El Escolar*, editado a partir de 1955 por el diario *El País* con sus ediciones de los días jueves y otro, titulado *El Día de los Niños*, aparecido a partir del 25 de julio de 1966 con la edición de los días miércoles del diario homónimo.

El primer diseñador gráfico de *El Escolar* fue Emilio Cortinas quien, a la vez que ilustraba cuentos y notas, escribía el guión y dibujaba la historieta «Homero el muchacho viajero» ya mencionada líneas arriba.

La mayoría de las historietas pertenecían a sindicatos norteamericanos como, por ejemplo, «Pillín» de la Disney; «Lance», con guión y dibujos de Warren Tuff; «Juez Parker», de Dan Herman; «Lalo y Lola, de Dick Browne; «Superman», de Wayne Borgin, el artista que rediseñó al famoso personaje creado por Jerry Siegel y Joe Shuster; «Bat Masterson» con guión de Herron y dibujos de Powell y Nostrand, llevado a la televisión a partir de 1958 por Gene Barry durante 107 episodios consecutivos hasta 1961.

Además aparecían «Mr. Kakamura detective» de los argentinos G. H. Quenne y Guillermo Dowble y la historieta uruguaya «Las hazañas de Pepín y don Paquito» con guión de César Di Candia y dibujos de Omar Abella.

Tras algunos años de no editarse, *El Escolar* reapareció en 1992 con un renovado elenco de colaboradores y nuevas historietas: Miguel Casalás, Williams Gezzio (Williams Geninazzio), Rolando Salvatore y Gerardo Fernández entre otros, tuvieron a su cargo las ilustraciones y las tapas.

Entre las historietas que se publicaron hasta 1998 figuraban «Tente y sus amigos», «Tatucito», «Ceibito», «Pincho», «Scout», «Casquito de las galaxias», «Vinchita», «Felino» y «Willy», todas con guiones y lápiz de Williams Gezzio, con excepción de las dos últimas que fueron dibujadas por Rolando Salvatore. En la actualidad, con otros colaboradores y nuevo material, el suplemento de *El País* continúa apareciendo los días miércoles.

Figura 6: «Don Cristóbal» por Umpiérrez.

El otro suplemento infantil, *El Día de los Niños*, comenzó a aparecer en el diario homónimo el miércoles 25 de julio de 1966 y durante casi veinte años fue, a la manera de nuestro *Billiken*, un insoslayable apoyo para la cultura escolar. La dirección fue ejercida por el reconocido maestro Nelson Gamboyi, junto al cual se congregaron las plumas trascendentes de Aníbal Barbagelatta, Angel María Luna, Luis Neira –una de las mayores figuras de la literatura infantil uruguaya– Eduardo Ferrer, Antonio García Pintos (Tuquín), Florencio Vázquez, Roberto Lagartilla, J. R. Bravea, Horacio Ferrer Pérez –padre del poeta del tango–, Ofelia Irrigaría de Gamboyi, Elida Suraco y Yanina Torricelli de Arias, entre otros muchos importantes colaboradores. El *staff* de dibujantes fue muy nutrido. A los nombres estables de José Rivera y William Gezzio, cabe adicionar los de Eduardo Barreto, Walter Lemos, Cristina Cristar y Eduardo Vernazza para solo citar los

VINE A PROBAR CONTIGO SOLOS LOS DOS
¡VENÍ, NO TE VAYÁS! ME ANDÁS SIEMPRE JUYENDO COMO SI JUERA UN TIGRE
SOLO QUERÍA PROBAR CONTIGO
¡ANDATE HOMBRE... QUE UN ARAÑAZO MAS O MENOS NO ME HARÁ

Figura 7: «Ismael» por José Rivera.

más trascendentes. El listado de historietas era igualmente destacado. En un rápido repaso es dable recordar «Palomas y Pequitas» y «Pepe Ñandú» con guiones de Eduardo Ferrer y dibujos de José Rivera. «Pepe Ñandú» posteriormente fue dibujado por el lápiz de William Gezzio quien, también sobre guiones de Eduardo Ferrer, ilustró «El mono Fosforito», «Patojo» y «Bombón».

William Gezzio fue autor –guión y dibujos– de «Lily», «Hechos», «Conejolo y familia» entre otras tiras. Igualmente Eduardo Barreto creó e ilustró «El poderoso Halcón» y Walter Lemos «Rocco de la isla». Finalmente Cristina Cristar, la ilustradora de varias antologías de cuentos y poemas infantiles, es autora de «Urú», otra de las historietas que entusiasman al público infantil del suplemento del diario *El Día*.

Hubo también otro suplemento infantil llamado *Pilán*, que editaba la empresa SEUSA sigla de la Sociedad Editora Uruguaya S.A. y que aparecía con los diarios *La Mañana* y *El Diario* (es de destacar que esta empresa publicó diversas revistas con material italiano proveniente de las editoriales Alpe y Corno respectivamente; entre ellas podemos mencionar a *Satanik*, *Gesebel*, *Kriminal*, *Agente SS018*, *Gringo* y *Las mejores Historietas del Mundo*, *Tiramolla* y *Cucciolo*,entre otras). Cuando dejó de aparecer la empresa decidió sacar una revista con un personaje auténticamente uruguayo («uruguayo hasta las bolas», según la expresión popular) cuya creación le fue encargada a Sergio Bóffano. Así en 1968 nació *Charoná*, revista escolar infantil con noticias, actividades culturales y de ocio que intentaba despertar en los más pequeños la imaginación y el interés por la cultura, el arte y la naturaleza. Sigue siendo una de las revistas con mayor permanencia en el mercado infantil uruguayo.

En 1970 salió *Colorín Colorado*, que publicaba una historieta basada en el cuento «20 mentiras de verdad» del escritor y académico José M. Abaldía con dibujos de William Gezzio. Y en 1977 la Impresora Polo presentó otra revista que haría historia en la literatura infantil uruguaya: *Patatín y Patatán*. Era dirigida por Paolo de Savornani y el cineasta Juan José Ravaioli, quienes contaron con un buen grupo de ilustradores e historietistas bajo la jefatura de arte de Williams Gezzio. Vale acotar que Gezzio estudió dibujo, pintura y publicidad en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, donde se diplomó como profesor en 1963 y realizó una fecunda trayectoria como ilustrador de cuentos

BARRY COAL NARRA SU PRIMERA VISITA A LA MANSION DE HELMUT HARPER...
HALLARÁ UD. EXCELENTE ESTE VINILLO, MR. COAL... CALIENTA EL ESTÓMAGO... Y RECONFORTA EL ESPÍRITU.
...Y EL ESPÍRITU NECESITA QUE SE LE RECONFORTE!...
LO VISITÉ VARIAS VECES MÁS... ERA UN BUEN VIEJO, AUNQUE UN POCO RARO... SUFRÍA CRISIS DE MELANCOLÍA Y DEPRESIÓN...
FINE
King's

Figura 8: Detalle de «Barry Coal» de Federici.

infantiles, personajes de historietas, tapas de libros, páginas de humor, chistes y caricaturas para diversas revistas y semanarios para las editoriales Acali y Danfel del Uruguay y Safel de España. En 1977, fue director fundador y profesor de la Escuela Uruguaya de Arte, junto a Ángel Umpiérrez, José Rivera, Carlos Federici, Héctor Couto, Wálter Lemos y Eduardo Barreto. Para la mencionada revista *Patatín y Patatán* Gezzio guionó y dibujó los homónimos personajes principales y otras tiras como «Ariel y sus amigos» y «Jet Gálvez», la primera en colaboración con el dibujante Álvaro Osuna y la segunda con Carlos M. Federici. «Jet Gálvez» fue muy bien recibida por la crítica e incluso su autor, Federici, recibió una elogiosa carta de Will Eisner, el influyente historietista norteamericano, creador de «The Spirit», felicitándolo por lo acertado del personaje. Al cierre de *Patatín y Patatán* aparecieron dos revistas infantiles de efímera duración: *Sote* y *Sapito*.

Para 1995 vio la luz la revista *Kinder* que solo se mantuvo durante nueve números. Su principal historieta era «El fantasma del bucanero», guionada e ilustrada por Salvatore sobre un cuento del escritor y académico José María Obaldía.

Rolando Mario Salvatore Puente, tal el nombre completo del artista, se inició en 1980 publicando en *El Diario* de Montevideo una tira diaria en la página de historietas denominada «Julepe». Ilustró muchísimos libros, almanaques y tarjetas navideñas y filmó varios cortos publicitarios para la serie *Flopis de Oca*.

Las revistas uruguayas dirigidas al público infantil tuvieron, en general, preferencia por los temas históricos y demás materias escolares. La historieta tuvo una mínima participación –entre dos y cuatro páginas por número– dentro del material publicado, pero aún gozó de señalado éxito.

Últimos años

En los años recientes pocas novedades surgieron en el cómic uruguayo. El diario *La República* publicó varias tiras diarias de Enrique Ardito. Es el padre de los famosos «Viviana y Yamandú»,

Figura 9: «Batman» por Eduardo Barreto.

tiras nacidas del consejo de Fasano Mertens –director del diario– al recomendarle a su creador que hiciera *historieta uruguaya*. Así «Viviana... Clic!», reportera gráfica y «Yamandú Collazo», detective comenzaron sus historias por separado, pero en 1991, unieron sus destinos y compartieron la misma tira. Después de dieciséis años esta tira pasó a las manos de Gezzio.

Ardito además es recordado por «Montevideo Cambalache», una de la tiras más crudas y realistas del cómic uruguayo. Bajo los pseudónimos de Chobi y Kilo, Ardito realiza las tiras «Don Jubileo» y «Recién cansados».

También se destacaron valores como Gustavo Cortazzo y dibujantes como Richard Ortiz. La revista *Berp!* (suplemento semanal de *La República*) y *Guambia*, que se publica actualmente como suplemento del diario *Últimas Noticias*, donde se destaca la historieta de Renzo Vayra, «Las aventuras de Juan el Zorro», inspirada en la obra de Serafín J. García.

Entre los intentos más importantes de reflotar la historieta uruguaya podemos destacar «Medio tanque» (1988), donde resalta el trabajo de Federici, «Dinkestein», creado originalmente en la década del setenta; Federici también dirigió en la década del ochenta la efímera revista *Más allá de la medianoche*. Otro intento destacable fue *Blung¡¡, Joven Historieta Uruguaya*, que recopilaba en dos tomos los trabajos de varios artistas menores de treinta años (en el año 1992) e *Historiet@s.uy*, compilado de adaptaciones de cuentos de autores uruguayos entre los que se destaca Eduardo Barreto, adaptando el cuento de Mario Benedetti «Puntero izquierdo».

Pero sin dudas los intentos más claros fueron los de *Balazo. Historietas Uruguayas*, revista aparecida en julio de 1999, inspirada de algún modo en *Hora Cero*, que mostró a lo largo de casi dos años la obra de los más destacados artistas del género en ese país, dejando además lugar para la información. Así los nombres del multifacético Gezzio, Puch, Federici, González y Cantonnet, entre otros, desgranaron toda su destreza en esta interesante publicación que presentaba además como curiosidad la republicación del «Ismael» de José Rivera y el de *Qimera*, publicación nacida del grupo editorial del diario *La República*, cuyos editores resposables fueron Gustavo Cortazzo y Enrique Ardito, quien además

produjo guiones y algunos dibujos para la misma. *El Cómic Uruguayo en Serio*, rezaba el subtítulo, que abandonarían hacia el cuarto número, pero que marcaba la intencionalidad de la publicación.

Otra vez las plumas de Gezzio, Vayra, González y Calero, entre otros desgranaron a lo largo de los pocos números que duró *Quimera* todo su saber en la materia.

El resto parece haberse refugiado en producciones personales formando grupos de guionistas y dibujantes que realizan sus propias revistas con alguna dificultad para acceder al mercado. Algunas de estas publicaciones dignas de mención, son *Sonicman*, *Humorautas*, *El Verdugo*, *Vagón*, *Quetzal*, *Estado de Humor*, *Ángeles Caídos*, *Freedon Knigths*, *Go Down*, *Guacho*, *Vieja al Algua*, *Montevideo Ciudad Gris*, *Crónicas Nocturas*, *Mirages*, *Dogo Gorbacho*, *Alma Zen* y «Transparent».

Sonicman exhibe un tamaño minicómic; *Humornautas* y *Estado de Humor*, fueron publicada por quienes hacían la revista *Balazo*: Pablo Dobrinin y el veterano Gezzio, mostrando una marcada tendencia hacia la historieta de aventura; *Dogo Gorbacho* y *Balazo* tenían un cierto toque retro, con nostalgias de *Misterix* u *Hora Cero*; *Angeles Caídos*, *Freedon Knigts* y *Go Down* son indudablemente deudoras del cómic norteamericano de la última época, con cierta tosquedad en los dibujos y simplicidad en las tramas.

«Transparent» es una historieta autoconclusiva dibujada por Diego Jourdan sobre guiones del norteamericano Matt Stars, mientras que *Crónicas Nocturnas* era un minicómic de terror que sólo alcanzó a aparecer dos números.

Figura 10: «Homero el muchacho viajero» de Emilio Cortinas.

Es interesante destacar la miniserie *Muxica* que cuenta la historia de un indio que lleva ese mismo nombre y vive sus desventuras en los albores de la historia uruguaya. Personajes históricos, duelos con facón y viguela son algunos de los condimentos de esta excelente producción de Rodríguez Juele y que aunque sale en forma dispar (los tomos aparecidos hasta el momento se han publicado respectivamente en 2002, 2004, 2005, en formato grande, y 2006), no deja de atrapar en cada episodio.

Los dibujantes Tunda (Prada) y

Figura 11: «Viviana y Yamandú» por Ardito.

Ombú (Fermín Hontou) son los responsables de la revista *Alma Zen*, cuyos sucesivos números no guardan una unidad temática ni de estilo en las tiras. *Guacho*, que sacó sus dos primeros números con formato apaisado pasando luego al tabloide, es lo más original que se conoce en Uruguay por su humor ácido, extraño y su plástica que puede ubicarse en el punto medio entre el cómic y el diseño. Pese a las críticas, *Guacho* divierte al público uruguayo valiéndose de íconos locales como Eduardo Galeano o Eduardo Espalter entre otros.

Finalmente, para cerrar esta ajustada reseña del cómic en el Uruguay, hay que señalar la aparición del Grupo editorial Belerofonte, que desde hace unos años viene publicando tomos autoconclusivos de lo mejor de la *nueva trova Uruguaya*: *Crímenes* y *Monstruo* son ejemplos de ello, recopilando además en forma de libro «Las Aventuras de Juan el Zorro» de Renzo Vayra, que aparece regularmente en *Guambia* y del que ya aparecieron dos tomos.

Por último y con fecha de salida programada para los primeros meses de 2008, mencionaremos a «Cisplatino» de Diego Tapié y Pablo Zignone. Se trata de la primera novela gráfica de un superhéroe uruguayo, pintada con técnicas tradicionales y estilo hiperrealista..

Bibliografía

Artículos

«Lápices del otro siglo». Una evocación, somera, de la actividad historietística en Montevideo, Uruguay, durante el último tercio de la pasada centuria por Carlos M. Federici para Tebeosfera: www.tebeosfera.com (2002).

«Cuando Carlos María Federici hacía Splash!, Punch!, Zap! y Aargh» por Matías Castro. Para Henciclopedia: www.comigrafica.com..

Fanzine *Top* no. 4: «Reportaje a Fola, Buenos Aires, septiembre 1984.

Diario *El País*, domingo 11 de febrero de 1990: «Cuando dos historietistas se encuentran», reportaje a Fola y Jota Erre.

«Aventuras en la casa de al lado, Informe sobre la historieta uruguaya» por Elvio Gandolfo, suplemento revista *Fierro*, Buenos Aires, mediados de la década del ochenta.

Revistas.

Colección revista *Balazo*.

Colección revista *Quimera*.

Colección propia del autor.

Diario *La República* de Montevideo.

Revista *Noveno Arte*, año1, no. 1.

Libros

«Peloduro», libro homenaje de la Junta Departamental de Montevideo, Uruguay, 1996.

«70 años de Peloduro», Ediciones Arca, Montevideo, 2003.

«Luciano el marciano. Recopilación de tiras», Uruguay,1982.

Agradecimientos

El autor agradece la inestimable colaboración del señor Roberto Mac Ghan, en la confección de esta investigación.

HISTORIA

Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana

Joaquín Cuevas
Historietista, caricaturista, presidente de la asociación Viñetas con Altura, La Paz, Bolivia

Resumen

En Bolivia nunca ha existido una industria editorial y no se tiene suficiente documentación histórica sobre su historieta, pero se puede afirmar que hasta mediados de la década del noventa la temática más recurrente fue el humor político. A partir de entonces aparecen publicaciones de historieta de temas diversos. Cuando comienza el siglo XXI –gracias a muchos factores, entre ellos la existencia de un Encuentro Internacional de Historietas en la ciudad de La Paz– comienzan a publicarse más de una treintena de títulos autogestionados y con una diversidad de estilo.

Abstract

In Bolivia an editorial industry has never existed and there is not enough historical documentation on its comic, but we can affirm that until half of the nineties the political humor was the thematic more recurrent. Starting from that period publications of comic of diverse topics appear. When the XXI century begins, because of many factors, among them the existence of an International Encounter of Comics in the city of La Paz, more than a thirty of self-managed titles and with a diversity of style begin to be published

La caricatura política: una constante desde el siglo XIX

La historieta boliviana tiene muy pocos referentes anteriores a 1970 debido a que nunca existió en este país una verdadera industria editorial de historieta. Sin embargo, se puede afirmar que en Bolivia, como en Latinoamérica, el humor crítico e irreverente hacia situaciones y personalidades políticas ha gozado siempre de buena salud, aunque con pocas y esporádicas publicaciones bolivianas en lenguaje gráfico secuencial.

Desde 1880 hasta 1920 aparecieron revistas como *El Tunante*, *El Diablo Cojuelo*, *El Tío Camorra*, *La Hoja Volante*, *Don Quijote*, *El Eco de la Risa*, *La Tijera*, *El Maestro Ciruela*, que incluían en sus páginas caricaturas políticas y eventualmente pequeñas historietas o tiras cómicas.

Después de la revolución obrera de 1952 comienzan a aparecer revistas especializadas en humor gráfico político de corta vida como *Alambre de Púas*, *Bombo*, *Flechazos*, *Alacrán*, *Chililín Campanillita*, *Taca Taca*, *Olla de Grillos*, *Thampulli*, *El Mosquito*, *Pendx*, pero por sobre todas, *Cascabel*[1].

La legendaria *Cascabel* y sus 123 números

Pepe Luque (José Luque Medina) funda junto a Rulo Vali (Raúl Gil Valdez) la revista *Cascabel* en 1960. Según Coco Manto, uno de sus colaboradores, *Cascabel* era «una ventana de aire refrescante en el túnel sin salida en que el imperialismo tenía a Bolivia»[2].

Cascabel permaneció contra viento y marea, en el difícil clima político que azotaba durante esa década. Su constante visión crítica hacia los actores políticos de turno provocó más de una vez arremetidas que casi la hicieron zozobrar, hasta que el golpe militar de 1971 la hunde definitivamente. Muchos de sus integrantes fueron exiliados y otros se vieron forzados a usar sus lápices al servicio de los subsecuentes poderes dominantes.

Cascabel gozó de una gran popularidad, llegando a ser la única en la historia con 123 números publicados a la vez que sirvió como plataforma para dibujantes que seguirían vigentes por décadas en diarios y revistas informativas: Juan Alfaro (Juancho), Clovis Díaz, Jorge Villanueva (Villas), Juan Rodríguez (Rodbal), Adrián Maceda, Julio Arce, Luis Bellido (Luzbel), René Rosquellas (Roque) y Abraham Quiroz (Quirito) entre otros.

Figura 1: Portada del número 26 (1960) de la revista *Cascabel*.

La traumática seguidilla de dictaduras terminaría a mediados de la década del ochenta, y no sería hasta la del noventa cuando la historieta boliviana alzaría vuelo otra vez.

La década del noventa

Mientras en la ciudad de La Paz aparecían esporádicamente y sin éxito, revistas de humor político producidas por los mismos autores de las últimas décadas, en Cochabamba se da a conocer una camada nueva de caricaturistas dirigidos por Moisés Anturiano (Yawar), cuya revista *Aplausos* lograría un éxito considerable. Esta pu-

blicación trató temas coyunturales como la intromisión de la DEA norteamericana en el Chapare.

En Santa Cruz de la Sierra, Noel Castillo publicaría la revista de número único *Salamantra*, de influencia superheroica norteamericana.

A fines de la década del noventa nace en La Paz El Club del Cómic, un masivo grupo de adolescentes dedicado a la importación, lectura e intercambio de historietas, una suerte de caldo de cultivo para lo que vendría el siglo siguiente[3].

Bang! Crash! y los Encuentros Internacionales

Bang! irrumpe el año 2000 entre las páginas del diario católico de circulación nacional *Presencia*. Esta sería la primera publicación de gran alcance después de una serie de pequeños experimentos realizados por jóvenes fanáticos del cómic norteamericano y el manga japonés. El tema central de *Bang!* es la fantasía. Sus autores son jóvenes que crecieron durante el tiempo de democracia y fueron influenciados por la televisión y los videojuegos. Su inesperada aparición despierta el interés de toda una nueva generación de aficionados. Se dan a conocer importantes nombres como Susana Villegas (directora de la revista), Álvaro Ruilova y Edwin Álvarez.

Debido a problemas que concluirían con la quiebra y cierre del periódico, *Bang!* desaparece un año después, pero daría lugar a que en el 2002 nazca la revista *Crash!* Bajo la dirección del cubano-boliviano Frank Arbelo y de aparición irregular, iría evolucionando en cada número y se iría nutriendo de autores nacionales e internacionales de renombre.

El Primer Encuentro Internacional de Historietas de La Paz se realiza en abril de 2003, un riesgo tomado por la recién nacida asociación Viñetas con Altura, fundada por Marina Corro-Barrientos, Rafael Barbán (director de la única biblioteca especializada en historieta de Bolivia) y Francisco Leñero. Esta primera versión alcanza un éxito

Figura 2: La revista *Bang!* en 2000 dedicó un número a la historia de la historieta boliviana.

Figura 3: «Cuentos de Cuculis» de Álvaro Ruilova, principal representante de la nueva generación de historietistas.

inusitado. La llegada de artistas de primera talla y la convocatoria de público permitieron que el evento se siguiera realizando los años siguientes con resultados muy saludables para la historieta boliviana. La visita de autores extranjeros, sumada al ansia de los jóvenes por buscar un estilo propio, cambia de curso la tendencia de la historieta boliviana, cuyo único referente hasta el momento había sido la corriente comercial internacional predominante.

La actualidad

En el 2005 comienzan a surgir grupos autoeditores que, con temas diversos y explorando distintos géneros, logran hacerse del público necesario como para ser sustentables. Paralelamente, pero financiada por empresas privadas y organizaciones no gubernamentales, sale la exitosa pero poco sustentable revista para niños *Acción Cómic*, que llegaría a tener 13 números.

Actualmente se encuentra en circulación una treintena de publicaciones bolivianas caracterizadas por la autogestión, el pequeño tiraje, la independencia creativa y la diversidad de estilo. Las temáticas más comunes son la fantasía de marcadas influencias foráneas («El trazo», «Mi nomine», «Salamantra») o ambientada en contextos reales con sólidos argumentos («Cuentos de Cuculis»); el retrato de la realidad urbana con una experimentación formal en mayor o menor grado («American Visa», los libros de Viñetas con Altura, *El Fanzineroso*, *Desatanudos*), y las revistas de tipo antológico con trabajos alrededor de un concepto determinado (*Crash!*, *Suda Mery K*, *Negro*, *Gringo Muerto*, *El Estroboscopio*, *Clan*). También existen publicaciones virtuales de temáticas diversas como www.plasticlabs.com, www.evilself.com, chicolarva.blogspot.com y Jorgeteysusamigos.blogspot.com.

Notas

1. Cortez, Carla: «Cómic nacional: ¿De qué historia estamos hablando?», *Bang!*, a. 1, no. 13, 25 de noviembre de 2000.
2. Orgaz García, Mirko; Llanos, Gonzalo (coordinadores): «Comixxs. El arte primero. Historieta sobre la concentración de medios de comunicación en Bolivia», materia de investigación en comunicación de la carrera de Comunicación Social, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 2000.
3. Universidad Católica Boliviana: «Historieta y caricatura en Bolivia», Universidad Católica Boliviana, La Paz, 2000.

Una aproximación a la historia de la caricatura en Bolivia

Gabriel López Soliz
Diseñador gráfico e investigador, La Paz, Bolivia

Resumen

Para comprender el desarrollo de un arte específico en cualquier país, y muy especialmente si este es tan específico como la caricatura, es necesario adentrarse en la génesis del fenómeno, que a pesar de universal tiene sus características propias en cada país. Esto precisamente es lo que nos ofrece el autor del presente trabajo.

Abstract

To understand the development of a specific art in any country, and very especially if this is so specific as the cartoon, it is necessary to go into the genesis of the phenomenon that has their own characteristics in each country in spite of universal. This is what the author of the present work offers us.

La caricatura tiene un poder cautivante, y un efecto en la opinión pública más grande e importante que el artículo editorial, pues la sociedad actual necesita conceptos sintetizados, elementos visuales que signifiquen y transmitan un mensaje en fracciones de segundo y que demanden una cantidad de simplificación lo suficientemente clara para entender la intención de crítica del caricaturista.

Ya que el ser humano vive y ha vivido siempre en el mundo de la imagen es complicado remontar una época precisa donde esas representaciones críticas, burlescas, o ideológicas, se hayan transformado en lo que hoy conocemos como caricaturas. Es por esto que solo la investigación bibliográfica nos puede ofrecer los siguientes antecedentes, para poder entender el origen de la caricatura boliviana.

Uno de los primeros antecedentes sobre la historieta en Bolivia se refiere a las crónicas de Bartolomé Arnaz de Orsua y Vela en 1724[1], la cual refleja una realidad de la minería potosina de la época utilizando elementos característicos de la historieta como son el uso de viñetas y representaciones visuales que se aproximan a la historieta de hoy en día.

El primer rastro de caricatura en Bolivia, según Carlos Montenegro en su libro «Nacionalismo y coloniaje» aparece en 1780 en la ciudad de La Paz en un pasquín que contenía tres ilustraciones dibujadas a tinta que hacían mención al impuestero Gallo y al corregidor de la época[2].

Montenegro también hace alusión que en los pasquines de 1800 tanto en Charcas como en La Paz «los letrados charquitos caricaturizaban la imagen de la clase copetuda» de gobernantes, arzobispos etc.

Una importante referencia sobre la historia de la caricatura política en Bolivia se puede remontar a «Las crónicas» de Felipe Guaman Poma Ayala (Waman Poma) encontradas en 1908, que pueden considerarse ya caricaturas debido a que los gráficos reflejan los últimos días del imperio incaico, de la conquista y primeros años de la colonia, que encuadran cabalmente dentro del concepto actual de caricatura»[3].

«En el Alto Perú sede económica del imperialismo español por estar aquí el cerro rico de Potosí, también hicieron su aparición muchas caricaturas, más sensiblemente, casi no han quedado documentos de ellas; solamente hay referencias en libros y folletos antiguos»[4].

Raúl de la Quintana Condarco en su libro «Esbozos de periódicos y periodistas paceños» cita que la primera aparición de la caricatura como tal en la prensa fue la de Diego Portales con la leyenda de «Don Diego Portales contrabandista», lo que constituye el primer registro que se tuvo sobre este estilo. Lamentablemente el autor no pone la fecha del registro.

Durante el nacimiento de la república, Eduardo Ocampo señala que existía «cabida para la nota humorística para brindar un poco de solaz a sus lectores de las notas de tono austero de las editoriales»[5].

En la répública dos períodos se destacan por el auge de la importancia de la caricatura. En ambos casos para criticar y combatir a dos gobiernos sumamente duros y fuertes.

El primero es el caso del régimen tiránico del general Mariano Melgarejo, cuya crueldad y vesania fue respondida desde sus inicios hasta la caída por centenares de caricaturas. «En esta defensa de libertad y derecho se destacó el fotógrafo Ricardo Villalba, quien por medio de su arte, reprodujo toda una colección de incisivas caricaturas que aún hoy existen en poder de coleccionistas»[6].

El segundo caso se refiere al del gobierno del presidente Víctor Paz Estensoro, quien por haber dictado el derecho de reforma agraria que despojaba a la clase media de sus tierras agrícolas, fue combatido por esta misma clase social con caricaturas y chistes políticos, como una venganza de quienes fueron perjudicados.

En su libro «Historia del periodismo boliviano» Ocampo cita algunos comienzos de la caricatura realizadas en pasquines, folletos y periódicos. En 1887 aparece un semanario festivo y antiliberal, *El Tunante*, que en el número 7 de fecha 12 de agosto muestra una caricatura en sus dos páginas centrales reproducidas en blanco y negro titulada «Serenata confidencial», donde los personajes, no identificados, lloran al son del bombo, el violín y la corneta.

En 1895 en Cochabamba aparece *El Tío Camorra* con formato de 33x35 cm y 4 páginas. En las páginas centrales representan en caricaturas a personajes políticos de la época.

En su edición del 10 de febrero presenta un dibujo en blanco y negro con el rótulo de «La tragedia de Uyuni» aludiendo al asesinato de Daza. «Muestra al intendente de la policía de Oruro, coronel Andrés Guzmán Acha y al subprefecto de Uyuni, Enrique Ballivián, marchando del brazo de Daza en el mo-

mento en que dos rifleros, seguidos del capitán José Maria Mangudo disparan sus fusiles a espaldas de la víctima. Un sujeto de sombrero de copa alta, cómplice del crimen y apoyado en el techo de una casa vecina está en actitud de dar aviso a gente oculta, que espera la consumación del crimen. Cuatro avechuchos con rostros humanos, alusivos a personajes gubernamentales aparecen en el extremo izquierdo»[7]. Este periódico deja de existir el 15 de agosto del mismo año.

En Cochabamba aparece el 27 de octubre de 1895 el periódico dominical *Fray Diego* de tono literario mostrando literatura y poesía sarcástica y humorística, y también ilustraciones de carácter humorístico político.

En su edición del 24 de noviembre de 1895 registra un dibujo, donde aparecen las figuras de los «Dos Marianos»: Melgarejo y Bautista. Al pie del primero se lee: «Yo soy tirano franco», y al del segundo «y yo... disimulado». Melgarejo luce su ropa de general y Mariano Baptista un disfraz de monaguillo. A los pies de Melgarejo tres calaveras con los nombres de Lozada, Galindo y Moyano, y a los de Bautista otras calaveras con los nombres de Berrios, Pol y Bedregal. Se ve también a los pies de Melgarejo: «Cesión de grado y medio de Litoral a Chile»; a los pies de Baptista: «Cesión del Litoral íntegro a Chile» y además en uno de los pliegues de sus vestidura dice: «También yo cedí otro grado cuando Ballivián y Frías»[8].

Ese mismo año el gobierno encarcela al editor y redactor de *Fray Diego*, y es clausurado por dos meses.

A fines de 1898 aparece en La Paz una hoja volante *Don Quijote* en formato 35x25 cm que salía los domingos.

En su número 17 correspondiente al 18 de junio de 1899 muestra una litografía con las efigies de Arturo Eguino y de otros combatientes bárbaramente ultimados por los indios de Mohoza, como represalia por los excesos de autoridad de los mismos federales. A un extremo encima de la iglesia del lugar aparece espectando con cínica impasibilidad la matanza de los caídos, mientras flamea la enseña federal, junto a un libro abierto en el que se lee: «La historia de la humanidad está escrita por los malvados con la sangre de los inocentes»[9].

El primero de septiembre de 1899 aparece en Cochabamba el periódico denominado *Sancho Panza*. Es un periódico que hace gala del «desplante y la virulencia». Se escriben artículos, poemas, informaciones burlescas y caricaturas.

En su página central del día 8 de septiembre publica una litografía en la cual Bolivia encarnada en una mujer con gorro frigio, sufre el ataque de dos chacales con cara de Aldunate y Gutiérrez, rodeado por tres guasos chilenos armados de chuchillos. En la parte inferior de la pá-

gina un jinete montado en un pollino representa *El Heraldo* con una torpe y reciente inscripción («hijo de p...»).

En la página gemela un mono sentado con el nombre de Siglo XX sacude un bombo donde se lee «Moleto»[10].

El 14 de enero de 1900 aparece en La Paz el primer periódico que registraba dibujos festivos, sin incidir mucho en lo político. Se llamaba *Eco de la Risa*.

En septiembre de 1901 en la ciudad de La Paz aparece el hebdomadario[11] *El Pedagogo* en un formato de 34x21 cm. Estaba redactado en prosa, verso y caricatura. En su edición del 27 de octubre de 1901 muestra una caricatura del presupuesto nacional representado por una vaca lechera cuya ubres las exprimen Pando y Montes. En el extremo izquierdo seis esqueletos con quepis que representan al hombre reclamando su derecho al alimento

En diciembre de 1903 aparece en La Paz *El Puritano* en formato 33x22 cm. Era una hoja eventual y sumamente agresiva, que llenaba sus columnas de literatura barata. En su edición del 25 de diciembre muestra en sus páginas centrales un grabado titulado «El nacimiento del Mesías» (Ismael Montes). Aparecen también José Manuel Pando, Domingo Ramírez y otras figuras políticas del momento.

Entre 1906 y 1907 sale a las calles uno de los primeros ejemplos de caricatura y humor político especializado *El Maestro Ciruela*, revista dirigida por el orureño Alfredo Ascarrunz. Su formato era de 34x22 cm. Mostraba dibujos en blanco y negro alusivos al acontecer político de ese tiempo. Se reproducen retratos de caricatura a lápiz de Avelino Aramayo, Daniel Salamanca, Néstor Cueto.

En 1908 aparece en Cochabamba el semanario *La Dinamita*. Además de ser humorístico y sarcástico, presenta también diversas caricaturas.

A mediados del siglo XX aparece una nueva generación de caricaturistas, que reflejan con un estilo fresco y contestatario la actualidad política boliviana, cuyos mayores representantes serían: *Alambre de Púa*, *Bombo*, *Flechazos*, *Alacrán*, *Chilinín Campanilla*, *Taca-Taca*, *Astilla*, *Olla de Grillos*, *El Marigui*, *La Tijera*, *Thampulli*, *El Mosquito*, *Cascabel*.

«Muchas de estas publicaciones continuaron hasta 1970 y algunas lograron sobrevivir a la época de la dictadura; es el caso de la conocida revista humorística *Cascabel*, tal vez la más importante, conocida y exitosa de la producción boliviana»[12].

Todos los anteriores constituyen los forjadores y antecesores de todas las manifestaciones caricaturescas actuales.

Notas

1. http://www.alternativabolivariana.org/
2. Montenegro, Carlos: «Nacionalismo y coloniaje», segunda edición, Ed. Juventud, La Paz, 1984, p. 24.
3. Pando, Amalia y Olmos, Danilo: «Humor político gráfico», UCB, La Paz, 1984, p. 17.
4. Candia G., Alfredo: «La caricatura política», Ediciones Isla, La Paz, p. 22.
5. Ocampo Moscoso, Eduardo: «Historia del periodismo boliviano», primera edición, La Paz, 1987, p. 250.
6. Candia G., Alfredo: *Op. cit.*, La Paz, p. 23.
7. Ocampo Moscoso, Eduardo: *Op. cit.*, p. 253.
8. *Ibid.*, p. 269.
9. *Ibid.*, p. 315.
10. *Ibid.*, p. 323.
11. Semanario
12. Cortez Espinoza, Carla Cecilia: «Dos décadas en imagen y texto. Realidad de la historieta en la ciudad de La Paz. 1978-1998», p.17.

PANORÁMICA

El *boom* de la historieta boliviana

Jorge Siles
Investigador, creador del primer sitio Web periodístico boliviano especializado en historieta: http://comicbolivia.blogspot.com, La Paz, Bolivia

Resumen

Estamos ante un análisis del logro de la identidad boliviana en la historieta a través de los Encuentros Internacionales de Historieta que ya suman cinco ediciones, y veremos cómo el autor afianza un recorrido por los distintos momentos de la publicación del género en el país y los avatares que han debido sortear los promotores para conducir por buen camino el arte secuencial.

Abstract

We are before an analysis of the achievement of the Bolivian identity in the comic through the International Encounters of Comic that already add five editions in the country, we will see as the author secures a journey for the different moments of the publication of the gender in the country and the changes that the promoters should have drawn to drive for good road the sequential art.

Ya van cinco Encuentros Internacionales de Historieta organizados en nuestra ciudad: cinco años de compartir experiencias con algunos de los mejores autores internacionales. Desde que comenzó este marcado movimiento historietista se venían notando progresos, pero a la vez falencias a la hora de denotar una historieta boliviana con personalidad propia. Aunque no ha habido un establecimiento concreto de cómic propiamente boliviano, sí han habido en este último tiempo, hitos importantísimos para llegar a ese cometido.

Pero, ¿qué se entendería por *historieta boliviana*? ¿Estaremos frente a una utopía? Se ha conversado bastante acerca de que identidad no implica seguir preceptos típicos del lugar de origen, sino tener la suficiente capacidad de identificación por parte del entorno. Haciendo una pausa en ese tema, podemos revisar un poco de historia, la más reciente y la que más ha aportado al desarrollo de la historieta en nuestro país.

Han pasado más de siete años desde aquel histórico número uno del suplemento semanal *Bang!* dirigido por Susana Villegas, en el periódico *Presencia*, de gran tiraje y circulación nacional. Histórico porque bajo ningún punto de vista se puede negar su aporte determinante a la incipiente historia que estamos revisando. El proyecto que inició Susana junto con Edwin Álvarez y Álvaro Ruilova se constituyó casi inmediatamente en un referente de la historieta nacional, con entregas de noti-

cias, historias completas, ilustraciones y correo, así como una sección abierta a los *amateurs*. Sería difícil imaginar a alguien a quien le gustara las historietas en esa época que no tenga un ejemplar de *Bang!* en su colección.

Bang! llegó a un número 20, hasta ahora no alcanzado por otra publicación de historietas . En enero de 2001 fue cancelada debido a una nota sobre Neon Genesis Evangelion. Esto no hizo que las ganas de hacer historieta desaparecieran y poco tiempo después, bajo el mando de Frank Arbelo y tras un despegue en falso, aparece la revista *Crash!*, publicada por la Editorial Eureka, tomando los preceptos del suplemento *Bang!* y trabajando con muchos de los autores que este incluía.

La revista *Crash!*, única publicación vigente que sobrepasa la decena de entregas, pese a tener la gran desventaja de su aperiodicidad, es finalmente una publicación semi-anual que depende mucho de los apoyos externos y de la realización del Encuentro Internacional de Historietas. Con todo eso, aprovecha bien su proyección y es la única que aparte de publicar a autores extranjeros de primer nivel, ha publicado prácticamente a todos los historietistas del medio nacional con pocas excepciones.

El gran impulso de estas dos publicaciones produjo un nexo con otros países y ha derivado en otra publicación –*Suda Mery K!*– compartida en créditos por Argentina, Chile y Bolivia.

Paralelo a este tipo de publicaciones formales, empezó el crecimiento de los denominados *fanzines*, publicaciones de bajo tiraje, por lo general fotocopiados y vendidos de forma reducida en lugares específicos. Estos fanzines estaban en contra de las publicaciones catalogadas por ellos mismos como comerciales y trataban de mostrar talentos poco reconocidos en el medio. De esos fanzines, cuyo mayor exponente fue *El Fanzineroso*, se pasó casi por defecto a las publicaciones denominadas *autoeditadas*, que tenían la ventaja de contar con tapas más gruesas o en colores, mayor número de páginas y una relación de producto/precio más atractiva para la gente y más sostenibles para el o los autores.

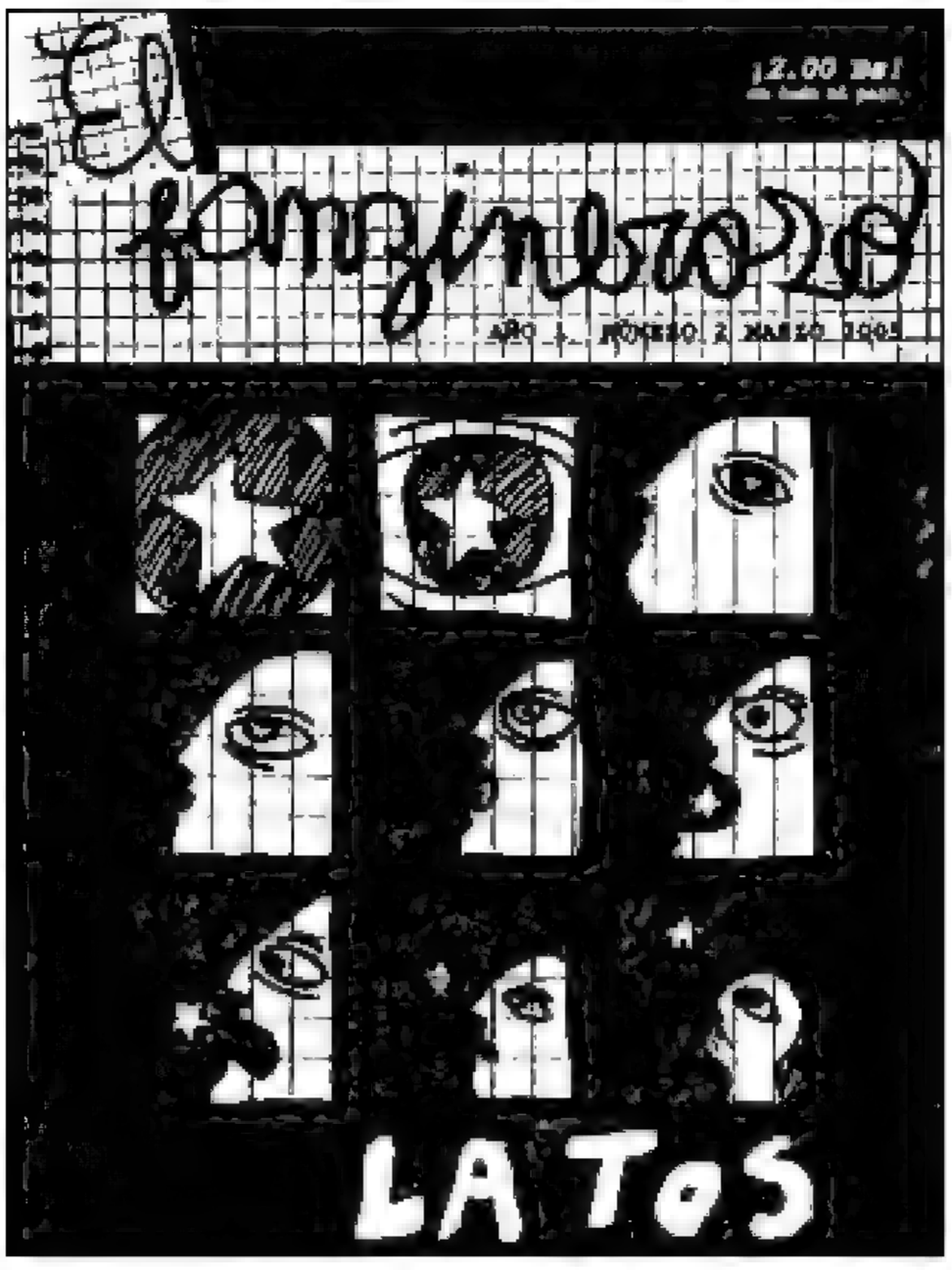

Figura 1: Portada de *El Fanzineroso*.

Estas publicaciones han ido aumentando en cantidad y afortunadamente también en calidad y ya se ha hecho una suerte de obligación para los autores nacionales preparar material nuevo y presentarlo en cada uno de los encuentros organizados acá en La Paz en el mes de mayo.

El que algunos autores hayan presentado su obra en estos encuentros ha posibilitado que la gente invitada del exterior pueda tener acceso a lo que se produce aquí. Por tanto desde el año 2005,

cuando sale publicada la revista *Trazo Tóxico*, una serie de títulos han ido viendo la luz con mayor y menor suerte. *Trazo Tóxico* abrió el camino a la nueva ola del cómic boliviano, que ya había visto nacer anteriormente títulos en Santa Cruz, como la *Salamantra*, y Cochabamba, con *Ática*, sin tener ninguno mayor repercusión.

Antes de esta publicación, solo fanzines habían llegado a obtener cierta base de seguidores; único ejemplo meritorio *El Fanzineroso*, que llegó a establecerse como un producto respetado entre los aún escasos del cómic nacional.

Trazo Tóxico fue evolucionando hasta convertirse en un formato estándar para los demás títulos. A fines del 2005 la asociación Viñetas con Altura, junto a un nuevo miembro, Marco Guzmán, compilan el trabajo de varios historietistas y presentan el folleto gratuito «15», que reunía historietas de quince autores contemporáneos, para dar a conocer su trabajo a gente que habitualmente no consumía historieta.

En Cochabamba se publica la revista *El Clan* en enero de 2006, publicación de generosas 64 páginas. En La Paz le siguieron entre otras *Mi Nomine*, de un colectivo esencialmente oscuro con tendencias satanistas (*¡sic!*). El mismo año, en mayo, Avril Filomeno y Alejandro Archondo publican una edición en formato de historia completa –«Qué ciudad de locos»– que marcó un patrón y a la vez un debate en cuanto a lo que es y no es una novela gráfica, discusión que permanece hasta ahora.

Algunas antologías han hecho uso del término *cómic adulto* para definir su contenido, pero el primero en ceñirse adecuadamente a tal calificativo, fue *Negro*, editada por Pablo Cildoz en Cochabamba.

En diciembre de 2006 Santa Cruz publica la revista *Comicómano*, con un formato sorprendente en cuanto a tamaño, colores y contenido, igualmente desde Santa Cruz llega *El Vozetero*, fanzine menos elaborado pero sí de un público establecido.

Gracias a estos esfuerzos, varios grupos vieron la posibilidad de mostrar su trabajo sin necesidad de enviarlo a revistas de antología como *Crash!* y prefirieron autoeditarse como grupo o en solitario.

Marco Guzmán presenta su propio colectivo de una sola persona –*Gringo Muerto*– y deja su enclaustramiento en el mundo del fanzine, en el cual, de todas formas ya había sido abrumadoramente productivo con más títulos que ningún otro.

Santos Callisaya, desde la ciudad de El Alto, produjo una miniserie denominada *Soquer Boy*, publicada en septiembre de 2006 con una trama simple

Figura 2: Ilustración de *El Marco Tóxico*.

Figura 3: Portada de *Negro*.

y un dibujo metódicamente aprendido de Osamu Tezuka. Callisaya autofinanció su obra y la presentó con tapas fotocopiadas a color, lo cual, visto ya el resultado final, es loable.

En octubre Cochabamba vuelve a lanzar una antología –«El Chulupi Rrrojo»– con autores de todo el país. El mismo mes la ya legendaria *Trazo Tóxico* se desintegra dando a luz a dos productos muy similares y antagónicos a la vez, *El Trazo* y *Áxcido*. El primero, mantiene la numeración de *El Trazo Tóxico*.

En enero de ese año Alliance Comics presenta *Damocles*, revista que incluye dos títulos y cuenta con guiones ambiciosos y más complejos.

Otro caso interesante es el de la *Estroboscopo*, colectivo de artistas plásticos e historietistas que habían publicado ya anteriormente en forma de fanzine, pero que tomando en cuenta el formato de imprenta lanzaron un nuevo número uno. Joaquín Cuevas lanza un compilado de su trabajo en su *Inofensivo*, utilizando un formato más pequeño, pero a la vez más accesible económicamente. Marcelo Fabián quien mantiene el estandarte de *El Trazo*, empieza a publicar historias de temáticas más diversas y subdivide sus títulos en líneas exclusivas de manga, comercial y adulto.

Álvaro Ruilova, uno de los fundadores de *Bang!* se desmarca de todas las demás opciones y publica dos novelas gráficas bajo una misma premisa, el cómic de terror. Su colección *Cuentos de Cuculis* marca, quizá, el hito definitivo y parámetro básico a seguir si se pretende igualar el nivel de otros países: formato prestigio, *full color*, papel de buena resolución y lo más importante, historias pensadas para un público promedio y con personajes fácilmente identificables.

Este artículo omite algunos títulos pues obviamente no se puede citar a todos, pero con esta pequeña lista se puede inferir que el cómic boliviano está atravesando un momento sumamente saludable, que ya no necesita seguir comparándose con material extranjero y puede preocuparse esencialmente en satisfacer las necesidades de su propio público.

Otras herramientas, como internet, han posibilitado otro tipo de publicaciones y de formas de difusión de la historieta boliviana, por lo que al público lector solo le resta esperar ver publicadas todas estas nuevas propuestas.

Resultado de varias iniciativas, ya sean retos públicos, experimentos digitales, cómics colectivos, etc., la historieta boliviana está a punto de mostrar su potencial y sus mejores productos. Solo resta leer y observar.

los últimos números

Andrés Ferreiro: La historieta en Argentina. Las revistas del *continuará*

Norberto Rodríguez Van Rousselt: El *fumetto* y la historieta argentina

Hernán Ostuni, Fernando García, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Javier Mora: Política, militancia, represión e historieta en Argentina en la década del setenta.

Roberto Barreiro: Los fanzines de historieta argentinos. Apuntes para una historia: 1979–2001

Andrés Accorsi: Los últimos 15 años de la historieta argentina

Ana Merino: Identidades variables en la historieta mexicana. Don Catarino en el espacio estereotípico de los caníbales

Roberto Elisio dos Santos: Circo Editorial y la historieta de humor en Brasil (1984-1995)

Edixon Rodríguez: Historia del cómic en Venezuela

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (9). Los personajes

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta»

Héctor Fernández L'Hoeste: De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de «Hombres de acero»

Gêisa Fernandes D´Oliveira: El *caipira* de todos nosotros. La construcción del sentido de un tipo brasileño en las historietas

Alij Aquetza Anaya López: Pasiones y temores de la historieta popular mexicana

Jorge Montealegre Iturra: Los «Dramagramas» de Fernando Krahn